

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav pro dějiny umění

PhDr. Hana Hlaváčková
(vedoucí diplomové práce)

Michaela Brixová

NÁSTĚNNÉ MALBY V KOSTELE
SV. PETRA A PAVLA V HOSÍNĚ

Gothic Mural Painting in The Church of Saints Peter and Paul in Hosín

Diplomová práce

Praha 2006

Na tomto místě bych ráda poděkovala zejména své rodině, která mě neúnavně po dlouhá léta podporovala v mých nekonečných studiích, trpělivě snášejíc všechny průtahy a odklady s nimi spojenými.

Tentýž dík patří i PhDr. Haně Hlaváčkové, díky jejíž ochotě a vstřícnosti, odborným i přátelským radám, jsem mohla kdy usednout k psaní této práce.
(A také ji dopsat)

Děkuji i svým kolegům ve Sbírce grafiky a kresby NG, kteří mi vycházeli kdykoli vstříc ve snaze jakkoli pomoci, i svým kolegům ze studií, Michalovi Patrnému, Janu Beránkovi a Petru Skalickému, za pomoc s fotodokumentací.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, a
že jsem veškerou použitou literaturu uvedla v Seznamu použité
literatury.

Anotace
Introduction

The following study is interested in the murals in the original Romanesque church of Saints Peter and Paul in Hosin, apparently the work of a single painter. The whole vault of the apse is painted with representation of the Holy Trinity accompanied by three saints, St Catherine is one of them, and the Vernicle on the wall above the apse. On the south wall of the nave is painted the legend of St Margaret and extraordinary iconographical thema represents the scribbler with his assistant. The life of St Catherine is depicted on the opposite wall. The vault is covered by figures of angels.

Legends are presented in small scenes arranged in bands, with lively narrative characters expressed in the jerky movement of the puppet-like figures.

Painting were discovered in 1899 and date of their creation is probably late fifties of the 14th century.

OBSAH

Anotace	3
Obsah	4
Úvod	5
I. ARCHITEKTURA STAVBY A JEJÍ VÝZDOBA	6
I/1 Kostel svatého Petra a Pavla v Hosíně	6
I/2 Dispozice a architektonické členění románského prostoru	7
I/3 Nástěnná výzdoba románského prostoru	9
<i>I/3 Výzdoba východního pole – jižní stěna</i>	<i>9</i>
<i>I/3 Výzdoba východního pole – severní stěna</i>	<i>18</i>
<i>I/3 Výzdoba západního pole – jižní a severní stěna</i>	<i>23</i>
<i>I/3 Výzdoba východního a západního pole – klenební kápě a žebra</i>	<i>24</i>
<i>I/3 Výzdoba apsidy a triumfálního oblouku</i>	<i>25</i>
II. REFLEXE DOSAVADNÍ UMĚNOVĚDNOU LITERATUROU	31
II/1 Vědecká literatura z oblasti středověké architektury a jejího vývoje	31
II/2 Vědecká literatura z oblasti středověkého nástěnného malířství	38
<i>II/2 Literatura období po odkrytí a restauraci nástěnných maleb</i>	<i>38</i>
<i>II/2 Literatura dvacátých až padesátých let minulého století</i>	<i>43</i>
<i>II/2 Literatura od roku 1958 do roku 1994</i>	<i>46</i>
<i>II/2 Nová zjištění po restaurování maleb roku 1994 a následující literatura</i>	<i>50</i>
III. IKONOGRAFICKÁ A STYLOVĚ-KRITICKÁ ANALÝZA MALEB	55
III/1 Ikonografický rozbor a typologie maleb	55
III/2 Stylově-kritická analýza	75
Hodnocení a závěr	76
Seznam použité literatury	80
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	

ÚVOD

Tato práce měla být původně vzhledem do problematiky nástěnného malířství „okolo poloviny 14. století“, jako svěbytného fenoménu vývoje středověké nástěnné malby. Studium tohoto tématu však znesnadňuje celá řada problémů, vyplývajících jednak z podstaty tohoto „nemobilního“ umění, jednak až zoufalým nedostatkem monografického zpracování jednotlivých památek.

Cílem této práce je tedy vytvořit pokud možno co nejdůkladnější monotematickou práci, která by napříště mohla být výchozí pro další studium.

Pro naplnění této úlohy, je práce rozdělena do dvou samostatných bloků. První z nich se věnuje důkladnému, interpretačně nezátíženému popisu stávajícího stavu maleb i architektonického prostoru, v němž se nacházejí. Konfrontace se staršími popisy a fotografiemi je zde činěna v poznámkovém aparátu. V druhé části tohoto oddílu jsou uvedeny názory dosavadní uměnovědné literatury k danému tématu a některé dosud nereflektované prameny. Nedílnou součástí je i fotografická dokumentace zařazená na konci práce.

Druhá část se v rámci ikonografické a stylově kritické analýzy pokouší vyrovnat s dosavadními názory a prosazuje i několik nových závěrů. Dosažené výsledky jsou shrnuty v závěru práce. Ten komparační materiál, u něhož není uveden zdroj, je obsažen v Pešinově korpusu Gotické nástěnné malby v zemích českých I. 1300-1350, vydaném v roce 1958 a je vynechán pro větší přehlednost práce a menší množství poznámkového aparátu.

I. ARCHITEKTURA STAVBY A JEJÍ VÝZDOBA

I/1 Kostel svatého Petra a Pavla v Hosíně

Na území jižních Čech, severozápadně od Českých Budějovic, tři kilometry jihovýchodně od Hluboké nad Vltavou, na velmi výhodném, vysoko položeném místě na samém kraji budějovické kotliny, leží nenápadná ves Hosín s nepřehlédnutelnou dominantou celého kraje, novorománskou stavbou kostela svatého Petra a Pavla. Z tohoto velmi strategického, 508 m n.m. položeného místa, je možné přehlédnout celou českobudějovickou pánev až k Blanskému lesu a vrcholům Šumavy.

Kostel je vystavěn ze žlutých šamotových cihel na půdorysu řeckého kříže s trojapsidovým závěrem, s presbytářem orientovaným na jih a hlavním průčelím sevřeným dvěma věžičkami na severní straně, k západní příčné lodi přiléhá otevřená předsíň zdobená erby někdejších hosínských vrchností. K hlavní lodi, v místech křížení, je na západní straně připojena 32m vysoká věž čtvercového půdorysu, na východní straně pak nízký, protáhlý prostor, na východě uzavřený apsidou, který celou délkou své jižní stěny dosedá k příčné lodi, do hlavní lodi je pak otevřen monumentálním, bohatě profilovaným novodobým portálem románského tvarosloví. Je osvětlen jen dvěma malými okny v severní zdi, takže až po několika okamžicích je možné rozpoznat jeho malířskou výzdobu pokrývající všechny stěny včetně klenby. Již na první pohled je zřejmé, že se jedná o mnohem starší, původní stavbu, jenž byla do rámce novostavby pojata jako křestní kaple. Vše je nanejvýš skromné a primitivní, téměř s naprostou absencí jakéhokoli architektonického členění.

I/2 Dispozice a architektonické členění románského prostoru

Jednolodní románský prostor je sklenutý do dvou téměř čtvercových polí křížové klenby se zalomenými čely, s dvojité vyžlabenými žebry z cihelných tvarovek svedenými v rozích do jednoduchých jehlancových konzol s nizounkým abakem, v rozhraních polí pak do trojice sdružených konzol. Východní travě je bez svorníku, západní pole je sevřeno prostým kruhovým svorníkem. Loď je ve světlosti 6.90 m dlouhá a 3.87 m široká, ve vrcholech klenby 3.72 m vysoká a její osa je oproti ose apsidy vychýlena k jihu, tloušťka její severní stěny činí 120 cm. V západní části jižní zdi je umístěn hluboký pravoúhlý výklenek vzniklý částečným vyzdřením někdejšího průchodu, v jihovýchodním rohu je do zdi částečně zapuštěné kamenné lavabo s odtokem. K lodi se druží nízká, 3.05 m široká a 1.76 m hluboká apsida klenutá konchou, připojená k lodi jen pouhou hranou, bez jakéhokoliv odsazení a uplatnění členících prvků, takže triumfální oblouk není nijak oddělen a vyznačen, a tak se vlastně zcela vytrácí. Apsida je bez oken, v jižní části jejího oblouku je patrný dnes zazděný průchod, vychýlení její osy se projevuje tak, že od severní stěny lodi je vzdálená pouze 18 cm, od jižní pak 62 cm. Jediným zdobným plastickým architektonickým prvkem je reliéfně provedený maskaron umístěný na střední konzole severní zdi. Exteriér původní svatyně je dokonale zakryt novodobou omítkou.

Nečleněné plochy stěn tedy přímo vybízejí k malířské výzdobě, která by zastoupila to, oč je architektura ochuzena. Její promyšlené rozvržení po všech stěnách i klenbě, v němž forma sleduje obsah i ikonografii sakrálního prostoru působivě dotváří atmosféru celku. Nástěnné malby pokrývají plochy zdí nad přízemním, malovaným, po obvodu interiéru obíhajícím soklem, dnes již bezbarvým, který

vrcholí 16 cm širokým pruhem ze střídavě červených a modrošedých čtverců či obdélníků. Tento pruh je po obou stranách lemován okrově žlutou linkou širokou 1,5 až 3,5 cm, fragmentárně zachovaný sokl je v lodi vysoký přibližně 106 cm, v apsidě 92cm. Nečitelnost některých výjevů způsobená zkázným působením vlhkosti, jejíž negativní působení je dobře zřejmé zejména ve výzdobě východního pole jižní zdi, nešetrným odkrýváním maleb, které se poznamenalo hlavně na malbách apsidy, i jejich dlouhodobou zanedbávaností, je na některých místech navíc umocněna zbytky malířovy přípravné podkresby, pentimenti, dokládající však autorovu suverenitu, s kterou komponoval malby přímo na stěnách.

I/3 Nástěnná výzdoba románského prostoru

I/3 Výzdoba východního pole – jižní stěna

Nejúplněji se malířská výzdoba zachovala ve východním poli jižní stěny, ve které malíř rozvrhl legendární vyprávění do tří vodorovných obrazových pásů. Děj je rozvíjen shora, od lunetového, ve vrcholu 76 cm vysokého pole, vymezeného segmenty klenby a červenou, 5 cm širokou vodorovnou páskou.

Celé toto pole zabírá jediný výjev, kterému dominuje sedící, levým bokem vytočená ženská postava se svatozáří a palmovou ratolestí, obklopená stvolnatými rostlinami a pasoucí se zvěří. Oděna je v dlouhý přiléhavý karmínový šat s kruhovým výstřihem a dlouhými úzkými rukávy, který od kolen volně spadá k zemi, kde vybíhá v široký, od levé nohy směřující cíp. Sedí vzpřímeně, prohnutá v zádech, její hlava je mírně předkloněná. Levou rukou před sebou přidržuje protáhlou ratolest světle hnědé barvy, která ji křížuje trup a vrcholí nad levým ramenem, pravicí s až neúměrně protáhlou dlaní a dlouhými prsty ukazuje dolů před sebe, kam směřuje i její pohled. Hlavu jí obklopuje velká svatozář vytčená dvěma kruhy, vnitřním červeným a vnějším tmavě modrým, její tvář a šije jsou lemovány dlouhými vlasy vinoucimi se až k levému rameni. Již jen z otisku v omítce je zřejmé, že byla korunovaná velkou listovou korunou.¹ Z kresby tváře je patrné jen klenuté obočí a linie horních víček, barva inkarnátu je růžová. V podkresbě šatu je naznačená jen linie

¹ Zde, podobně jako v případě atributu svěťice, potvrdil poslední restaurátorský zákrok názory starších badatelů oproti roku 1958, kdy byla tato místa již zcela nečitelná. Srov. zejm. Ludvík Kuba, *Staré malby v Hosíně u Budějovic*, *Květy* XXIV, 1902, s. 596-615. - Eduard Šittler, *Fresky Hosínské*, *PA* XXII, 1906-1908, str. 154, kteří shodně popisují předmět v levici svěťice jako palmovou ratolest a zmiňují i její v té době v kresbě zřetelnou listovou korunu. - Jarmila Krčálová, *Hosín – kostel sv. Petra a Pavla*, in: Jaroslav Pešina (ed.), *Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300-1350*, Praha 1958, str. 252. Autorka zde při popisu výjevu vychází již jen ze starších fotografií a na základě komparací předpokládá na místě palmové ratolesti vřetenno. Viz též Petr Pavelec, *Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně*. Nová zjištění, *ZPP* LVI, 1996, str. 77n.

kolen a několik paralelních vertikálních linií spadajících mezi nimi. Přes veškeré setření modelace působí figura ve své hmotě zcela trojrozměrně; podtrhuje to i diagonální postavení kolen a ramen a vedení dolního okraje šatů.

Světice sedí na šikmo seříznutém pařezovém pni, na vrcholu kaskádovitě se snižujícího terénu. Z nejvyšších kaskád vyrůstají po obou jejích stranách velkolisté lodyžnaté rostliny, vzájemně propletené, vlevo s hladkými, do špičky protaženými čepelemi, na protější straně mají listy čepel dvakrát hluboce vykrojenou. Podobné rostliny, fragmentárně zachované, vyrůstají i z obou cípů lunety. V pravé části výjevu se jen v kresbě dochovaly dvě živě podané, k listům se vzpínající zvířecí postavičky, z kresby je však zřejmé, že jich zde původně bylo víc. Barevnost listů přechází od žluté po červenou, členění terénu je znázorněno silnými tahy štětce, přímými i křivými, neorganicky vedenými, světle červenou barvou. Na některých místech se zachovala svižně vedená černá obrysová kresba.

Ve středním, 79 cm vysokém pásu, jsou zobrazeny dva neoddělené výjevy. Původní barevnost je zde značně setřená, převládá restaurátorská retuš scelující jednotlivé barevné plochy.²

V první scéně přijíždějí z levé strany dva jezdci na neuměle podaných koních s ohromnými podkovami, v poměru k jezdcům i stojícím figurám neúměrně malých, před kterými poskakuje pěší postava s cípatým žezlem. Oproti strnulému pohybu koní jsou figury obdařeny hravou živostí umocněnou gesty jejich paží s velkými dlaněmi a dlouhými prsty.

² Braniš ve svém popisu dělí tento pás do tří scén a za samostatný výjev považuje pěší figuru s žezlem, kterou popisuje jako „einen tanzenden Fackeltrager“. Podobně také Kuba označuje předmět v ruce figury za pochodeň. Josef Braniš, *Gothische Wandmalereien, Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, 1902, str. 66. – Kuba (pozn. 1), s. 599.

Přední jezdec, charakterizovaný trojcípým knížecím baretem, prudce vzepřený ve třmeni, ukazuje vzpřímenou levici vzhůru ke světici, otáčejíc při tom svůj pohled za sebe, směrem k druhému jezdci. Napřímený ukazovák jeho velké dlaně přesahuje přes vodorovný dělicí pás, dokládajíc tak přímou souvislost jeho gesta s výjevem v horním pásu. Tělo má prohnuté do záklonu, pravá ruka přidržuje špatně zřetelnou koňskou uzdu. Přes bílý spodní šat s dlouhými úzkými rukávy a přiléhavými nohavicemi má oblečenou od pasu se rozšiřující, po kolena sahající červenou suknicí s modrou podšívkou a krátkými rukávy, od loktů vybíhajícími v pachy. Levým profilem pootočenou vladařovu hlavu pokrývají krátké bílé vlasy, vnitřní fyziognomie kulatého plného obličeje je provedená jemnými tahy červenou rudkou. Jedním tahem je nasazené pravé obočí a profil nosu, jehož špičku definuje mělká vlnovka, oči mají protáhlý mandlový tvar, na zdvojenou přímou linku jejich spodních víček nasedá u kořene nosu příkře se klenoucí oblouk víčka horního, ke kterému je přisazená tmavá duhovka. Jediným krátkým tahem jsou vyznačena i ústa. Tento typ kulatého, plného, do tříčtvrtečního profilu natočeného obličeje, používá pak malíř vesměs všude, nerozlišujíc pohlaví ani stáří osob, pouze u záporných charakterů pak některé rysy výrazně perzifluje.

Druhý jezdec je prostovlasý, vzpřímeně sedící, pravou nohu má volně opřenou ve třmeni, pohyby jeho paží jsou shodné s gesty předního jezdce, jen dlaň jeho zdvižené levice je volně rozevřená. Je oděn do jednoduché přiléhavé krátké suknice bílé barvy s dlouhými rukávy a červených spodků, k nízkému střevíci má připevněnou velkou růžicovou ostruhu patrnou u předního jezdce jen v otisku. Obličej mu lemuje mohutný věnec krátkých rezavých vlasů, obličejová typika je shodná, formálně obohacená o protažení a mírné zdvižení vlnovky nosu naznačující chřípí. Jezdci jsou usazeni ve

velkých bílých, měkce tvarovaných a vnitřní kresbou zdobených sedlech, která jsou k trupu koně připevněna širokým kroužkovaným popruhem, ke krku pak užším řemenem s oválnými otvory. Barva koní je temně červená, štěrbiny očí, jednoduché udidlo a řemenovitá uzda jsou bílé.

Pěší postava před nimi je zobrazena ve velmi vratkém postoji, ruce rozhozené od těla, nohy široce rozkročené a v kolenou mírně přikrčené, jakoby se v poskoku vznášela ve vzduchu, hlava je při tom odvrácená vzad, směrem k jezdcům. Na sobě má krátký modrý, v pase přepásaný, červeně podšitý kabátec s dlouhými rukávy a předním rozparkem, růžové nohavice a červené střevíce s modrou obrubou, obličej lemuje věnec krátkých rezavých vlasů. V levici drží žerd' žezla zakončeného velkou kyticí střapatých lupenů, na pravém boku, připevněný v pase, má nejasný předmět srpkovitého tvaru červené barvy.

V druhém výjevu tohoto pásu je před vladaře, trůnícího zcela vpravo, biřicem předváděna světice, oba v doprovodu za nimi stojícího zbrojnoše.

Setníkovo tělo je zobrazeno frontálně, jen hlava zavinutá ve velké kuklici se zaoblenou špicí je natočená směrem k vladaři. Stojí mírně rozkročen, s vytočenou levou nohou, levou rukou se opírá o kopí, v pravé vztyčuje jen ve fragmentech podkresby zachovaný předmět protáhlého, k vrcholu se rozšiřujícího tvaru. Přes spodní bílé roucho, pod kolena sahající, má navléknutou zbroj tmavě modré barvy s dlouhými rukávy a krátkou sukní a zcela navrchu světle okrový cípatý vojenský kabátec bez rukávů, s velkými po pás sahajícími výkroji pro ruce a s rozparky na bocích. Nohavice jsou okrově hnědé, nízké do špice protažené střevíce jsou šedavé.

Před zbrojnošem stojí světice přidržovaná zbrojnošem, který je částečně zakryt jejím tělem, oba natočení pravým bokem. Přes

veškerou schematičnost figur si obě vytváří svůj vlastní prostor, což zdůrazňuje i posunutí základny biřicových nohou diagonálně nad základnu světice naznačující tak hloubku prostoru.

Světice má ruce zkřížené před pasem, její oděv i účes jsou shodné s úvodním výjevem. Na pravém rameni má položenou biřicovu dlaň, hlava je obklopena velkým, červeně vyznačeným nimbem, jehož vnější modrá kontura je dochovaná jen ve zlomcích.³ Barva inkarnátu i kresba tváře jsou značně setřené, řasení šatu je naznačeno několika souběžnými mírně diagonálními záhyby, které se u dolního okraje roucha stáčí směrem k cípu vybíhajícímu za zády světice.

Biřic pravicí objímá světici kolem ramen, levicí na ní v posměšku ukazuje. Hlavu má výhružně předsunutou vpřed, tvář je znetvořena dlouhým, do smyčky stočeným nosem, pod kterým je jindy hladce kroužená tvář hluboce vykrojená, bradu i skráně kryje krátký rezavý vous.⁴ Oděn je v modrou suknicí s dlouhými rukávy, pod přepásaným pasem zřasenou v hluboký mísový záhyb projevující se i v obrysu figury, na nohou má červeno-bílé mi-parti nohavice, obut je v červené střevíce s tmavou podrážkou. Pohledy obou figur směřují k panovníkovi.

Vladař sedí na architektonicky pojatém stolci, s pravou nohu přes levou přehozenou, v levici třímá žezlo, pravicí s dlouhým ukazovákem směřuje ke světici. Jeho oděv je shodný jak v předchozím výjevu, jen barva spodního roucha a nohavic je zde okrová a zřetelné je i přepásaní suknice. Hlavu kryje týž modrý baret a věnec bílých vlasů. Stolec s nízkým stupněm je na bocích zdobený

³ Z Šittlerova popisu i z přiložených fotografií vzniklých hned po odkrytí a následné restauraci maleb je zřejmé, že světice byla korunována. V pozdějších popisech a fotodokumentaci, ani za současného stavu již koruna patrná není. Viz Šittler (pozn. 1), str. 156. – Krčálová (pozn. 1), str. 253, obr. 138, 139.

⁴ Šittler a Kuba zde zmiňují vyplazený jazyk. Ze stop v omítce tuto možnost vyloučit nelze. Viz Šittler (pozn. 1), str. 156. – Kuba (pozn. 1), s. 599.

pravoúhlými okénky, vpředu větším, obloukem uzavřeným, s trojlaločnou kružbou. Stupeň má v čele okénka tři, ve středu kruhové a na bocích obloučková, vrchní desku trůnu pokrývá protáhlý okrový polštář se zaoblenými cípy. Žerď panovnického žezla je zakončena červenou obroučkou s velkou kytkou ke středu směřujících lupenů, bílých a středním okrovým.

Zlomkovitě dochované náznaky mělkého terénu jsou v obou výjevech provedeny širšími červenými tahy štětce připomínajícími travní porost, na okrovém pozadí, které je konturované černou, do hrotitých i oblých tvarů vybíhající obrysovou linkou.

Nejnižší pás je z více než dvou třetin hrubě poškozen vzlínající vlhkostí, která působila zkázně jak na malířskou výzdobu, tak její podklad. Na mnoha místech je barva i omítka zcela opadaná, jinde jsou barevné pigmenty setřené a ztmavlé. V nejlepším stavu se zachoval nejzápadnější výjev, který se ale zase zdá být citelně přemalovaný. Tento pás, přibližně 76 cm vysoký a od předešlého oddělený modrým pruhem, líčí legendární děj ve třech scénách.

Na východě je ve zlomcích dochovaná scéna bičování světice dvěma biřici. Z biřice stojícího vlevo zbyla jen zvrácená hlava, napřažená pravice s metlou a část trupu. Vlasy a krátký vous byly oranžové, šaty s dlouhým rukávem karmínové.⁵ Je možné že i jeho obličej byl perziflován, dnes jsou zřetelné jen oči pod zdviženým obočím. Rozsáhlá plocha zcela odpadané barevné i vápenné vrstvy, která zasáhla biřicovo tělo, směřuje diagonálně vzhůru, přes prsa a obličej světice a hlavu druhého biřice, až k vodorovnému dělicímu pruhu, množství drobných puklinek rozrušuje všechny figury místy až k nečitelnosti.

⁵ Zda byl jeho šat červeno-bílý, tzv. *mipartitum*, lze dnes jen stěží rozhodnout. Viz Šittler (pozn.1), str. 157.

Světice stojí poloobnažená za sloupem, před kterým měla pravděpodobně zkřížené a svázané ruce, její pravá ruka je však zcela zničená. Je mírně rozkročená, hlavu s velkým nimbem naklání k pravému rameni, pod pasem má horní polovinu okrově podšitých šatů přehrnutou přes na zem spadající karmínovou sukni, z pod které do stran vybíhají zašpičatělé střevíce. Její vlasy a sloup byly malovány bíle, na sloupu je však barva značně ztemnělá.

Druhý biřic stál nakročen, levicí přidržoval světici za rameno, za záda vyvrácenou pravou rukou se připravoval k úderu. Jeho hlava a pravá noha dnes zcela chybí, z levé paže se zachovala jen na rameni světice položená dlaň, z pravice zbyl nad hlavu vztyčený loket a část předloktí s pěstí svírající důtky. Jeho oděv je stejný jak ve scéně před panovníkem, nechybí ani mísový záhyb pod pasem.

Následující výjev zobrazuje světici s křížem v ruce uvnitř stylizované domečkové stavby s otevřeným čelem a čtyřmi nárožními vížkami. Je to stavbička šířkového charakteru, s centrálně umístěným otvorem uzavřeným nízkým obloukem, završená stříškou zkoseného kupolovitého tvaru. Drobné římsičky vycházející z patek čelního oblouku vybíhají vně stavby, kde na ně dosedají jehlancové, kulovitými bánkami zakončené stříšky trámcm podepřených arkýřů. Arkýře na zadních rozích jsou naznačeny jen bánkami, levý přední arkýř má dochovanou pouze stříšku. Dvoubarevné, svisle dělené boční stěny jsou červeno-modré, střechy a vnitřek stavby karmínové, obvod čelního otvoru a římsa jsou vytaženy bílou linií. Z několika málo náznaků podkresby, patrných zejména pod levým bokem stavby, lze předpokládat, že stavba byla usazena na stupňovitém soklu.

Výjev odehrávající se uvnitř stavby lze dnes jen stěží rozeznat, jeho velká část je zcela zničená, zbývající barevné plochy mají nejasný, neohraničený tvar. Je zde znázorněna táž světice s nimbem, která

pravici před prsy drží svislé břevno velkého, vlevo nad pravé rameno vybíhajícího kříže tmavě okrové barvy, ke kterému směřuje i její pohled a ukazovák levé, ve fragmentu dochované ruky. Inkarnát značně setřený a vybledlý, vnitřní kresba obličeje téměř nečitelná. Ve zlomcích zachovaná okrová barva se v protáhlé ploše lemující svatozář objevuje i nad jejím levým ramenem; zdá se, že i v levici držela nějaký protáhlý předmět.⁶ Figura je po všech stranách obklopena neidentifikovatelnou změtí modrých skvrn a protáhlých křivek, v podkresbě zasahujících až do bočnic stavby, jejichž nečitelnost je ještě umocněna množstvím plomb a setřené barevné vrstvy. Snad jediný, pevnějším obrysem sevřený luskovitý tvar zdvihající se před světící, lze přirovnat k velkému bezhlavému ptačímu tělu.⁷

V poslední scéně legendární děj vrcholí. Vpravo zde klečí, k apsidě natočená skloněná světice, ruce sepjaté v modlitbě, v momentě, kdy se jí přetátá šije začíná oddělovat od těla. Před mučednicí stojí, v mírném rozkroku, její kat; levicí zahalenou do cípu pláště stírá dlouhou čepel svého meče. Zcela vpravo, za zády světice, klečí drobná postavička prostě oděného donátora, držícího ve vysoko sepjatých rukách nápisový blanket.

Světice zde má přes své karmínové šaty přehozený bíle podšitý modrý plášť, v předu rozevřený, který s ramen volně spadá na zem, kde je přikleknut koleno. Hlavu obklopuje dvojitý nimbus, pootočenou tvář hledící směrem ven z obrazové plochy jí vroubí bílé

⁶ Šittler a Kuba na tomto místě zmiňují palmovou ratolest a světici popisují „bez šatu“. Zrovna tak Krčálová, vycházející ze starší fotodokumentace, zde ratolest připouští. Dnes je dobře čitelný obvod kruhového výstřihu ženských šatů, protáhlý tvar okrového fragmentu by ratolesti nasvědčoval. Viz Šittler (pozn. 1), str. 157. – Kuba (pozn. 1), s. 600. – Krčálová (pozn. 1), str. 253, obr. 138.

⁷ Braniš scénu ve vězení popisuje slovy: „Die Heilige wird im Kerkern, ..., von Drachengestalten bedroht.“, Kuba zde vidí vodu, Šittler pak „cos nedosti zřetelného, modravého (snad voda, v níž světice měla být utopena); po straně cos podobného velikému rozevřenému zobáku nebo tlamě.“ Je tedy zřejmé, že již po odkrytí maleb byl tento výjev zcela nejasný. Braniš, *Gothische Wandmalereien* (pozn. 2), str. 66. – Kuba (pozn. 1), s. 600. – Šittler (pozn. 1), str. 157.

vlasý, které v tenkém, z drobných obloučků tvořeném prameni spadají po linii zad. Nad ní se vznáší z pravého horního rohu přilétající anděl, držící v rozpřažených rukách fragmentárně zachovanou roušku s drobnou polopostavou s nimbem. Rouška byla po obou stranách rámovaná jednoduše členěnými závěsy; množství drobných plomb zasahujících i do tváře a zad světice roušku poničilo natolik, že je dnes čitelný jen její pravý fragment. Anděl má široce rozepjatá modrá křídla s červenými pruhy pod hřbetem., která obepisují dvojitý nimbus a svými krajními perutěmi jsou přisazena k hornímu vodorovnému dělicímu pruhu, oděn je v dlouhou zlatavě okrovou tuniku, pod pasem, na pokrčených nohách snad okrově-červenou, tvář mu lemují oranžové vlasý.

Před skupinou stojí pravým bokem natočený kat v krátké přepásané okrové sukničce, přes kterou má přehozený červený, na pravém rameni sepnutý plášť s modrým rubem, jeho hlavu a ramena zahaluje temně modrá kuklice s dlouhým, do uzlu stočeným cípem, jeho tvář je zničena. V pravici pod pasem drží jílec velkého vztyčeného meče, jehož břit stírá do pláště zahalené levice, od které drapérie spadá ve velkém, dvěma paralelními klikatkami lemů členěném závěsu. Na nohou má červené nohavice a nízké, na nártu otevřené špičaté střevíce s přezkou u kotníků. Vzácně zachovaná vnitřní kresba šatu představuje charakteristický způsob formulace drapérie; od pasu se rozšiřující nabraná suknice hladce splývá po stehnech, mezi kterými vytváří hustě zřasený klín od pasu vybíhajících, mezi koleny se sbíhajících záhybů, vytvářejících tak při dolním okraji jakýsi cíp. Typické je také znázornění zadního okraje suknice podsunutého pod přední lem.

Zcela vpravo, znázorněná v menším měřítku, klečí v jednoduchou dlouhou přepásanou tuniku oděná postava donátora, s nápisovou páskou v rukách. Je prostovlasý, barva krátkých vlasů je hnědá, šat

okrový, ze stop v omítce je zřejmé, že špičky jeho střevíců přesahovaly přes dolní dekorativní pás. Z nápisu na pásce zbylo jen několik nečitelných počátečních minuskulí.⁸

Celý tento výjev se zcela atypicky vyznačuje hrubě vedenou, na několikrát nasazovanou a různě se překrývající černou obrysovou kresbou, jak vnitřní, tak vnější, což je nejmarkantnější zejména v pojednání tělesných partií a vlasů. Ve fyziognomii tváří překrývá původní červenou podkresbu černá, v detailech posunutá kresba, a tam, kde k tomu nedochází (tvář anděla), je zas fyziognomie zcela nezvládnutá. Zdá se, že celá tato scéna byla několikrát laickou rukou překreslována a obtahována.

I/3 Výzdoba východního pole – severní stěna

Severní stěna východního travé byla malířem rozdělena obdobně jako stěna protější do tří vodorovných pásů na shodně provedeném přízemním soklu. Bohužel, úpravy okenního otvoru a posouvání jeho osy poškodily malby natolik, že výjev horní lunety je zničen zcela, podobně jako části výjevů středního a nejnižšího pásu, které byly v bezprostřední blízkosti okna, na ostatních místech se stavební práce podepsaly značným narušením maleb, které bylo dokonáno jejich nešetrným odkrýváním a následky vzlínající vlhkosti. V důsledku toho lze dnes jen s těží a s notnou dávkou imaginace určit nejen jednotlivé aktéry, ale i smysl zobrazených výjevů.

Střední pás je stávajícím novorománským oknem rozdělen do dvou částí; v levé, západní polovině, se částečně zachovala jedna stojící figura, v pravé části pak fragmenty minimálně tří sedících postav.⁹

⁸ Šittler zde čte „...oto...“ a vyvozuje : „ Snad má znamenati ...ex voto...“. Šittler (pozn. 1), s.158

⁹ Šittler a Krčálová popisují jednu postavu po každé straně. Šittler, ibidem, s. 160. – Krčálová (pozn. 1), s. 253.

Figura v levé části pásu stojí zády natočená ke středu, v mírném předklonu, ruce má daleko před tělem sepjaté, pravou nohu výrazně nakročenou, její hlava je však proti pohybu těla otočená vzad. Ve své výrazné pohybovosti se zdá, jako by vybíhala vně pásu, čemuž však příliš nenasvědčuje sepjetí jejích rukou, z nichž se z pravé paže zachoval pouze fragment dlaně v zápěstí přitisknuté k druhé ruce. Její levá noha chybí zcela, z odvrácené tváře je čitelné pouze obočí a náznak nosu. Nelze s jistotou určit, zda je zcela oděna či poloobnažena, tvář, trup i nakročená noha jsou provedeny toutéž karmínovou, místy značně vybledlou barvou, zřetelná je pouze od pasu spadající dělená modro-bílá sukně. Z další výzdoby se zde dochoval už jen modrý neidentifikovatelný fragment protáhlého, u vrcholu rozšířeného tvaru, který se dotýká zad stojící figury a náznaky terénu, ve své traktaci shodné se ztvárněním půdy ve výjevech středního pásu jižní stěny.

V druhém výjevu tohoto pásu, vpravo od okna, lze rozeznat tři figury, respektive horní poloviny jejich sedících těl a několik dalších již nečitelných fragmentů. Usazení do diagonály, natočení směrem ke středu, živě gestikulují svými pažemi, z nichž se namnoze zachovaly jen fragmenty různým směrem směřujících dlaní, o jejichž příslušnosti k té které osobě se lze jen dohadovat. Nejvýše sedící figuru lze s jistotou, na základě otisku velké listové koruny, určit za panovníka. Nasvědčuje tomu i „vladařské“ přehození nohy přes nohu, tušené ze stop malby, totožné s pohybem panovníka na protější stěně. Vztyčenou pravicí ukazuje vzhůru, k horní lunetě, kam směřuje i pohled jeho mírně zakloněné hlavy. celá tato figura je rozrušena souběžnými vodorovnými pruhy v barvě podkladu, vybíhajícími z centra pásu, tedy od okna, o kterých nelze s jistotou říct, zda vznikly mechanickým poškozením, či jsou zamýšlenou součástí výjevu. Jejich důsledné konturování červenou linkou,

viditelné na některých místech, by nasvědčovalo spíš druhé variantě. Je ale také možné, že takto „pruhovaný“ byl původně vladařův oděv. Ze střední částečně zachované figury je zřetelná jen červenými vlasy pokrytá hlava s dobře zachovanou kresbou tváře a modře oděný trup, nejnižší, na samém okraji pásu, je pak téměř frontálně znázorněná figura hledící rovněž ke středu. Její levá ruka, v lokti pokrčená, vybíhá z plochy středního pásu do náběhu klenby, kde snad dlaň svírala protáhlý, ke špičce se zužující předmět, směřující od paže svisle k zemi. Pravici má položenou na klíně, jen z nejasných zbytků původní barevné vrstvy se zdá, že byla oděna do dlouhých, k zemi spadajících šatů bez rukávů.

Malby nejnižšího pásu jsou také v rozsáhlé ploše, zejména v ostění a v poprsnici okna, zcela zničené, jinde, zejména ve východní části pásu, značně poškozené a nezřetelné. Malíř zde rozdělil legendární děj do tří celků, z nichž střední, při podrobnějším zkoumání, zobrazuje dvě těsně navazující scény, v nichž použil zmenšené, zhruba poloviční měřítko ve výjevech umístěných v parapetu původního okna.

V prvním výjevu je znázorněno poprsí figury se sepjatými dlaněmi umístěné v průhledu zcela lapidárně znázorněné drobné čtvercové stavby se sedlovou stříškou. Střecha je karmínová, od modrého průčelí oddělená bílým pruhem. Figura uvnitř má hlavu obklopenou žlutou, kresbou neohrazenou svatozáří, toutéž barvou jsou pojednány i ramena odhalující šaty s kruhovým výstřihem, kresba tváře je setřená, podkresba je provedena poměrně schematickou rytou kresbou.

Kompozice i měřítko postav druhého a třetího výjevu tohoto pásu byly ovlivněny již zmíněným okenním parapetem, díky úpravám

okna se v obou výjevech zachovala v nejlepším případě jen bezhlavá torza.

V levé části prvního výjevu se dochoval protáhlý fragment, který lze při podrobnějším studiu téměř s jistotou určit jako dolní polovinu stojící, do okrových šatů a bíle podšitého karminového pláště oděné figury natočené směrem k oknu, ke skupině dvou, již v poprsnici okna umístněných sedících figur.¹⁰ Ty jsou posazeny na dlouhé lavici se stupněm a jak se z fragmentů paží zdá, živě gestikulovaly. Levá postava byla oděná do krátké červené suknice, pravá postava, levou rukou opřená o hranu lavice, má modré šaty s dlouhým rukávem a červené nohavice. Z jejich rozestupu i z několika fragmentů nelze vyloučit třetí, mezi nimi sedící figuru a snad i fragment nápisové pásy.

Hned v bezprostřední blízkosti předešlého výjevu se odehrávala další scéna; klečela tu táž figura v okrových šatech a červeném plášti před důmyslnou sestavou dvou nad sebou umístněných, navzájem se částečně překrývajících kol se špičatými noži, která byla připevněna ke dvěma sloupkům zasazeným do vysoké stojiny. Klečící figura, znázorněná již ve standardním měřítku, je opět jen bezhlavým torzem bez paží, z popravčího nástroje je v okrové barvě dochovaná stojina a část sloupků, vpravo od nich pak jen v podkresbě zachované fragmenty precizně vykreslených loukotí s modrými, na opačné strany směřujícími břity, v konstrukci dolního kola jsou zřetelné i tři špice. Viditelné jsou také zbytky červené barvy nejasných tvarů zasahující do obou kol. Celému výjevu asistovala

¹⁰ Šittler dělí pás do tří výjevů a scénu mezi vyobrazením domečkové stavby a stětím přirovnává k cípům „jakéhosi baldachýnu, mezi nimiž vyobrazeno bylo více drobných postaviček.“ Krčálová přirovnává červený fragment vpravo od domku k části popravčího kola, pod oknem pak vidí pět postav. Pavelec, po restaurování maleb, již identifikuje části popravčího kola vpravo od okna, pod ním spatřuje dvě až tři sedící a jednu stojící figuru, červené fragmenty považuje za stále neidentifikovatelné. Šittler (pozn. 1), s. 160. – Krčálová (pozn. 1), s. 252. – Pavelec (pozn. 1), s. 80-81.

ještě druhá stojící figura, částečně zakrytá klečícím tělem, z níž je dnes možné rozeznat jen nohy a dolní okraj šatů.

Ve velmi špatném stavu je i poslední výjev tohoto pásu, ve své kompozici, ale i pohybech a detailech některých figur je však natolik shodný se svým pandánem v závěrečné scéně protější stěny, že je možné ho blíže určit. Klečí tu v předklonu táž postava, v dlouhých okrových šatech a červeném plášti s bílou podšívkou, objevující se v předešlých scénách, s hlavou obklopenou částečně dochovanou svatozáří, která je ve svém pohybu, ale i ve formování rozevřeného pláště téměř doslovným přepisem svého protějšku. I tělo nad ní se vznášející figury je v postavení trupu, držení hlavy i pokrčení nohou shodné s protějškovou figurou anděla, zde z něj však zbylo jen bezkřídlé, v červené ploše zachované torzo. Jen tvář drobné figurky a na několika místech viditelná podkresba bočních závěsů drapérie svědčí o tom, že i on měl v rukách roušku s malou polopostavou. Pouze katovo tělo je ve svém postoji i oděvu poněkud odlišné. Stál nakročený pravou nohou směrem ke světici, oděný do červené suknice, pravicí před tělem držel jílec modrého vztyčeného meče se širokou čepelí a krátkou záštitou, jenž otíral levicí zahalenou do cípu pláště spadajícího z pravého ramene. I jeho tvář byla zahalena do jakési kuklice. Dnes chybí části končetin, zcela nezřetelné je formování pláště, tvar kapuce i fragment jakéhosi červeného předmětu vrcholícího nad jeho hlavou.

Oproti protějšímu poli, kde jsou červeně podkresleny výhradně tělesné partie, je v tomto poli použita podkresba červenou rudkou i na jiných místech, někde v kombinaci s černou či rytou kresbou.

I/3 Výzdoba západního pole – jižní a severní stěna

Maliřská výzdoba pokrývala i obě stěny pod západním klenebním travé. Na severní stěně se dochoval jen zlomek v pravé části pole, těsně při výběhu klenby, znázorňující hlavu zbrojnoše v okrové kukle, natočenou k centru, před ní zbytek nezřetelného červeného předmětu a několik tahů okrovou a červenou barvou v místech zbrojnošova těla. Zdá se velmi pravděpodobné, i vzhledem k umístění tohoto fragmentu, že pole nebylo děleno ve vodorovné pásy.

Na jižní stěně západního pole, do níž je zasazen dnes částečně zazděný průchod, se v horní části dochovala scéna představující muže sedícího u pultu ve společnosti druhé, jen v torzu hlavy a dlaní zachované figury.¹¹

Muž bez svatozáře, oděný v moderním dobovém oděvu, sedí na dlouhé lavici s plným zdobeným čelem a vpředu umístěným písařským pultem neseným štíhlým sloupkem s obrtlíkem, nad jehož nakloněnou deskou s rozevřeným dvojlistem s rubrikami jsou skloněny obě mužovy ruce držící špatně zřetelné předměty. Lépe patrný je protáhlý tenký předmět v písařově levici, jenž se u konce obloukem zužuje do ostrého hrotu, náčiní sevřené v pěsti pravé paže je však nečitelné. Ke sloupku pultu se těsně přimyká kruhová deska nesená konzolkou, do níž je vsazen do drobného růžku tvarovaný předmět. Za mužovými zády, na pravém konci lavice, stojí velký džbán s víkem a svislým uchem zdobený vodorovnými pruhy, vlevo od písaře leží na lavici bílé zvíře, snad psík, s hlavou otočenou ke vztyčenému ocásku. Písař je prostovlasý, přes spodní šat s dlouhým

¹¹Kuba popisuje výjev jako diákona čtoucího evangelium ve společnosti anděla. Braniš zde vidí Zvěstování Panně Marii s velkou konvicí, Šittler muže který čte či píše ke kterému pozvedá ruce postava „jakoby neoděná“. Krčálová již díky havarijnímu stavu malby výjev určuje jen na základě předchozích popisů a dokumentace. Kuba (pozn. 1), s. 599. – Braniš (pozn. 2), s. 67. – Šittler (pozn. 1), s. 161. – Krčálová (pozn. 1), s. 252.

rukávem má oblečenou krátkou okrovou suknici s dlouhými, od loktů visícími cípy rukávů, a na ramenech sesunutou červenou kapuci s dlouhým cípem. Formální provedení malby je zde poněkud odlišné od předchozího, v němž dominovala barevná plocha konturovaná linií, barevnost jednotlivých ploch je naznačena jen silnými tahy štětce, převážně kopírujícími obrysové linie, místy ale vyznačujícími i měkkou vnitřní modelací. Je tomu tak u písařovy okrové, v pase přepásané suknice, kde štětec jemně obtáčí lehce vystouplé břicho, i u shrnuté, krouživými tahy členěné kapuce. Vlevo od lavice, poněkud níž umístěná, je torzálně dochovaná prostovlasá figura přinášející písaři v sepjatých rukách nezřetelný kruhový předmět s červeným vnitřkem. Pod ní, vlevo od průchodu je dochováno ještě několik fragmentů červené kresby. Zdá se, že i toto pole nebylo horizontálně děleno v pruhy.

I/3 Výzdoba východního a západního pole – klenební kápě a žebra

Malbami jsou dekorovány i obě klenební pole a profilovaná žebra. V každé ze čtyř klenebních kápí východního travé je na tmně modrém pozadí, posetém bílými, červeně konturovanými šesticípými hvězdami, znázorněn anděl se svatozáří a s bílým nápisovým blanketem v ruce, na který druhou paží poukazuje, oděný v na zem spadající vertikálně řasený šat. Barevnost oděvu je i zde naznačena jen silnými tahy štětce na bezbarvém pozadí, v kresbě vyznačující i vnitřní traktování šatu, na některých místech jsou zřetelné zbytky původní modelace. Křídla andělů jsou střídavě rozepjatá nebo spojená u jedné strany, inverzní je i jejich barevnost s barevností šatů, střídavě okrová či červená. Vzácně je zde zachováno prokreslení velkých svatozáří, a to drobnými, od hlavy paprscitě vybíhajícími obloučky. Podkresba je zde ve všech případech provedena červenou rudkou. Západní klenební travé je zdobeno

menšími karmínovými hvězdami na okrovém pozadí. Ze zbytků ornamentální výzdoby žeber je zřejmé, že byla dělena v jednotlivá, dvojité rámovaná, různým způsobem pojednaná pole, v nichž se vedle trojlaločných motivů objevují i do rozmanitých sestav seskupené barevné body, vlnovky, krátké přímký a jiné abstraktní tvary. V barevnosti se nejvíce uplatňuje rumělka a okr.

I/3 Výzdoba apsidy a triumfálního oblouku

Výzdoba apsidy je použitým měřítkem, monumentální vážností až přísně působících postav, i svou barevností zcela dominantní. Malba zde původně pokrývala celý její prostor, od přízemního pásu až po hranu konchy přímo navazující na stěnu triumfálního oblouku. Dodatečně zazděný druhotně probouraný průchod, pracné a v důsledku i zkázné odkrývání maleb a konečně i vliv času zapříčinily její nynější fragmentární stav.

V její ose, před baldachýnem neseným původně čtyřmi okřídlenými bytostmi, je v nadživotní velikosti zobrazena trůnící postava se svatozáří držící v rozprážených rukách v menším měřítku provedený vidlicový kříž s korpusem Ukřižovaného, ke kterému se snáší holubice s rozepjatými křídly. Výjevu asistují stojící postavy charakterizované velkými nimby, dvěma anděly nesená rouška s vousatou tváří znázorněná na vítězném oblouku výzdobu vysoko uzavírá.

Trůnící postava je až na některé detaily dolního lemu roucha znázorněna přísně symetricky, oděná je do spodního okrového šatu a karmínového pláště s bílým rubem, jen přes ramena položeného, který je široce rozevřen pažemi držícími kříž, pod kterými se plášť v hlubokém oblouku spojuje a od kolen spadá volně k zemi ve dvou mohutných, několikrát překládaných trychtýřovitých záhybech. Důsledná symetrie je nejpatrnější v konstrukci hlavy a tváře, kde je

ve třech soustředných kružnicích znázorněná již jen v otisku patrná svatozář, věnec zlatistých vlasů a tvář samotná, v níž křivky čela i obočí jsou tak precizně vykresleny, že se zdají být konstruovány podle kružidla.¹² Použití byzantských konstrukčních předloh je zde zcela zřejmé. Vlasy od vrcholku temene obkružují tvář a spadají v drobných obloučcích podél ramen, ve vrcholu čela rozděleny tak, že zde vytváří jakýsi podobný oslímu hřbetu, v tváři vysoko nasazené oblouky čela přímo přecházejí do linií nosu, který je u špičky rozšířen o drobné vlnovky vyznačující chřípí, k vysoko klenuté linii horního víčka do úzkých štěrbin se zužujících očí, dosedá dosud zřetelná tmavá duhovka. K obvodu tváře dosedají v místech lícních kostí vlnovky ušních boltců, bradu i skráně lemuje ve zlomcích zachovaný hustý krátký vous. Postava je usazena na trůnci nejasného tvaru pokrytého do čtyř zaokrouhlených cípů vybíhající poduškou okrově šedavé barvy.¹³ V dolní části figury, pod kaskádou lemu pláště, je malba natolik zničená, že nelze přesně určit její původní tvary; projevuje se zde okrová barva, snad spodního šatu, a již jen v kresbě patrné dlouhé prsty chodidel přesahující přes ornamentální pás přízemního soklu. Z tohoto pásu vyrůstá i břevno větrového kříže s osekanými suky naznačenými jen červenou barvou jemně vykreslenými léty dřeva, jehož ramena podepřená pažemi trůnící figury se rozevírají do široké vidlice.¹⁴ Zřetelná je zejména jeho pravá dlaň dlouhými prsty svírající břevno, které, zdá se, bylo za dlaní prohnuto v opačném směru, směrem k zemi. Dnes je toto místo narušeno plombou, ale fotografie pořízené při poslední restauraci maleb toto prohnutí břevna potvrzují.

¹² Čitelnost detailů v těchto místech umožnila až poslední restaurace, ještě Šittler považoval za svatozář okrový věnec vlasů. Šittler (pozn. 1), s. 150.

¹³ Naopak zde nepřispěl poslední restaurátorský zákrok k potvrzení Šittlerova popisu polštáře jako „zeleného...koso kostkovaného, perspektivně kresleného“. Šittler, ibidem.

¹⁴ Podle Šittlera byl kříž malován zeleně. Šittler, ibidem.

Tělo ukřižovaného je znázorněno zhruba v třetinovém měřítku trůnící figury. Rozepjaté paže s volně rozevřenými dlaněmi sledují diagonální břevna kříže, na oblouk hlavy položené na pravém rameni navazuje oblouk štíhlého protáhlého trupu tak, že je tělo levým bokem vychýleno od osy kříže. Lukovité prohnutí těla přejímají i pokrčené, do leva vysunuté nohy podkleslé v kolenech s překříženými chodidly, pravým vertikálním, přes levé, v ostrém úhlu horizontálně vytočené. Hlavu korunuje úzká okrově malovaná koruna, nasazená na dlouhých, do obloučků formulovaných vlasech a velký bílý nimbus, tváře a brada jsou pokryty částečně zachovaným krátkým vousem. Plastická modelace těla je prakticky setřená, formulace hrudníku je částečně dochována v podkresbě, jako i kresba ve výrazu zdrženlivé tváře s linkou zavřených očí, profilem nosu a pokleslými ústy. Bedra jsou zavinuta v bílé roušce s diagonálně nad koleny vedeným lemem a dvěma dlouhými překládanými závěsy po stranách, v níž se nezachovaly stopy po traktování.

Před hrudníkem trůnící figury se k ukřižovanému snáší bílá holubice s rozepjatými křídly, pouze pohybem hlavy s kruhovým nimbem vychýlená od osy.

Celý tento výjev obklopuje ve tvaru mandorly rozevřená drapérie nesená dnes již třemi anděly, na líci karmínová, na rubu dekorovaná okrovými částečně se překrývajícími šupinami oválných tvarů. Lépe zachovaná dvojice andělů nalevo od trůnu je oděna do dlouhých přiléhavých říz, dolní anděl do červené, s okrovými rozevřenými křídly, horní anděl v okrové říze s duhovými křídly sepjatými nad hlavou, oba klečí na pravém kolenní. V jižní části apsidy se dochoval pouze fragment křídel a trupu anděla horního, dolní byl zničen probouráním průchodu.

Stejným způsobem byla odstraněna i jedna z asistujících světeckých postav, takže v jižní části apsidy zbyla pouze figura u samotné její hrany, a i ta je zejména v dolní části zachovaná pouze v barevných fragmentech. Stojí natočena směrem k centru, levou, od lokte vztyčenou až neúměrně dlouhou paží ukazuje na torzo předmětu původně drženého v pravici. Přes spodní šat s dlouhým rukávem má přehozený plášť, na prsou sepnutý, který se kolem paží rozevírá. Levým loktem je jeho mohutný závěs přidržen na boku postavy, od pravého lokte snad spadal volně k zemi. V barevnosti je zřetelný karmín pláště s bílým rubem a jen místy zachovaný okr spodního šatu. Hlava figury je obklopena velkým nimbem, ostatní její části jsou již zcela nečitelné.¹⁵

V podobném stavu se dochovala i dvojice postav na protější straně apsidy, také v partiích pod pasem již značně setřená a v detailech formulace šatu nečitelná. Obě stojí natočeny směrem k centru s pozdviženými levicemi. Krajiní figura má hlavu zahalenou do bílé roušky s vroubkovaným lemem, která od levého ramene obtáčí hrud a od pravého ramene spadá její cíp v jednoduché zavíjené kaskádě, levou dlaní se vztyčeným ukazovákem ukazuje vzhůru. Pravděpodobně i ona byla oděna do svrchního pláště; zřetelný je jeho karminový lem, podobně jako rouška zpoza levé paže vpředu obtáčejíci figuru a směřující k pravé ruce. Pohyb pravice však není zcela zřejmý, snad byla v lokti pokrčená a zahalená do cípu pláště; zřetelný je jen dlouhý mohutný závěs po pravé straně rámovaný karminovým lemem, spadající z míst pravého předloktí. Barva šatů je okrová. Zcela nejasný je světle červený předmět vejcovitého tvaru držený v pravé ruce, nad kterým je navíc jen v otisku v omítce

¹⁵ Podle Šittlerova popisu byla svěťice korunovaná a v pravici svírala „cos kulatého“. Šittler (pozn. 1), s. 156.

patrný pravoúhle zakončený fragment, jenž však mohl být jen zkušebními pentimenti.¹⁶

Druhá světecká postava má přes ramena přehozený červený plášť, pažemi rozhrnutý a za zády spadající volně k zemi, barva dlouhých okrových šatů téměř splývá s barevností rubu pláště, takže je nelze s jistotou rozlišit. V pravé dlani svírá fragment dlouhého, k zemi směřujícího okrového předmětu, v pozdvižené levici drží již jen ve stopě v omítce zřetelný fragment horní poloviny kola se čtyřmi špicemi směřujícími k loukoti, na jejímž obvodu jsou okrovou barvou znázorněny tři špičaté hroty rovněž jen z otisku v podkladu lze soudit, že její hlavu pokrývaly dlouhé, po pravém rameni spadající vlasy. Hlavy obou figur obklopuje červenou kresbou vyznačená svatozář.

Ve vrcholu triumfálního oblouku, jenž výzdobu apsidy uzavírá, je zobrazena zvratnými záhyby a diagonálními řasami členěná rouška rámovaná krátkými závěsy, nesená poněkud schematicky provedenými anděly se svatozářemi. Vlasy, oděv i rozepjatá křídla levého anděla jsou žluté, druhý anděl je namalován červeně. Rouška je vyznačena jen v kresbě, v jejím centru je znázorněna kulatá tvář vroubená červenými vlasy a krátkým vousem. Pod tváří vybíhají vlasy do dvou krátkých, ven vytočených pramenů, z kresby tváře není již zřejmý jediný detail.¹⁷

Veškerá expresivní tendence, tolik patrná zejména v legendárních cyklech lodi, je v apsidě nahrazena lyrickou, emocionální zdrženlivostí majestátně působících postav, vyhýbajících se všem nečekaným změnám v pohybu i výrazu, všechny diagonály rozpohybovaných údů předešlých výjevů jsou zde svedeny do vznešených vertikál. Přes to je bez nejmenších pochybností zřejmé,

¹⁶ Šittler předmět popisuje jako knihu. Šittler, *ibidem*.

¹⁷ V tom se shoduje veškerá starší literatura vyjma popisu Šittlerova, v němž je Kristova tvář popisovaná jako „dobře zřetelna“. Šittler, *ibidem*.

že celé dílo je prací jedné ruky. Fyziognomie andělských tváří, neúměrná délka paží s velkými dlaněmi a konečně i některé detaily ve formulaci vlasů a obličejové typice jsou tomu jasným důkazem.

Ačkoliv byly provedeny potřebné stavební a klempířské práce odvádějící spadovou vodu vně stavby je zřejmé, že vlhkost vzlínající ze základů, projevující se v celém interiéru kostela, začíná malby opětovně narušovat, nejzřetelněji v dolní části jihovýchodního pole. Vlivem vlhkosti malba tmavne a některých místech jsou již zřetelné drobné výkvěty krystalických solí. Je zřejmé, že kromě restaurátorského zásahu bude nutné pro udržení maleb provést i zásah do jejích základů, což by ostatně mohlo být i vítanou příležitostí k provedení archeologických sond.

II. REFLEXE DOSAVADNÍ UMĚNOVĚDNOU LITERATUROU

II/1 Vědecká literatura z oblasti středověké architektury a jejího vývoje

Díky archaickému vzhledu a naprosté absenci členicích i zdobných prvků byl původní románský kostel již od prvních snah uměnovědné literatury o jeho zařazení považován za jednu z nejstarších staveb svého typu na českém území a jako takové mu byla věnována poměrně velká pozornost. Tento zájem byl ještě umocněn tím, že nejstarší zachovaná zpráva, vztahující se k obci Hosín, je až z roku 1330 kdy je zmiňován hosínský plebán, další pak až z druhé poloviny 14. století, z let 1364 a 1367.¹⁸ Byl to zejména Josef Braniš, v té době c. k. konservátor, který zdůrazňoval jeho starobylost a pamětihodnost. (A zejména díky této jeho péči nepadla na sklonku 19. století původní románská stavba za oběť velkolepé novorománské stavby.)

Již v roce 1889, ve stručné, ale věcné zprávě, referuje Braniš o farním kostele svatého Petra a Pavla v Hosíně u Budějovic, respektive o jeho starší, románské části, sloužící v té době za zákristii kostela. Kromě popisu a přiloženého půdorysu tohoto jednolodního prostoru s apsidou zmiňuje i jeho křížovou žebrovou klenbu o dvou travé, kterou považuje za pozdně gotickou, a která snad nahradila původní dřevěný strop. Do sklonku 13. století pak řadí rozšíření tohoto již nedostačujícího prostoru o raně gotickou přístavbu většího kostela, který však pravděpodobně na konci 17. věku vyhořel, následně byl několikrát přestavován, a to

¹⁸ Josef Emler, *Regesta diplomatica nec non epistolarie Bohemiae et Moraviae III (1311-1333)*, Prae 1890, s. 672-673. – Idem, *Libri confirmationum de beneficiis ecclesiastica Pragensem per archidiocesim I*, pars 2, Prae 1874, s. 44, 83.

poznamenalo nejen vzhled oken a dveří starší románské stavby, ale i charakter celého kostela.¹⁹ O tři roky později v Dějinách středověkého umění dále zahrnuje původní hosínskou stavbu k jiným drobným venkovským kostelíčkům z počátku 11. století, vyznačujících se skromnými rozměry, jednoduchou skladbou z nízké, konchou završené apsidy a obdélné lodi a šířkou zdi větší než 1 m, které se většinou zachovaly jen jako zákristie k nim později přistavěných kostelů.²⁰ Později pak v „Soupisu“ považuje románský kostel v Hosíně za jednu z „...prvních svatyněk křesťanských v těchto končinách...“ a „...nejstarší stavbu na Budějovicku...“.²¹ Dodatečné zaklenuť románské zákristie i přistavěný kostel považuje za gotické. Tento široký pojem později poněkud upřesnil, a to do sklonku 13. století, ve svém pojednání o jihočeském umění.²² Zde také zdůrazňuje atypickou výjimečnost téměř tři metry širokého výklenku západní stěny, podobně jako apsida od osy lodi k severu vychýleného, jehož obdobu shledává i v nedalekém Myšenci.

Branišův popis a zejména půdorysné zaměření obou staveb, uvedený v Soupisu, se do budoucna staly důležitým výchozím bodem následujících badatelů a jsou také jediným známým svědectvím o tehdejší vzhledu jak románského, tak i k němu později přistavěného gotického kostela, který v době vydání Soupisu již ustoupil novorománské stavbě. Vyplývá z něj, že románská stavba, z omítnutého lomového zdiva, byla celou délkou své jižní stěny prisazena a průchodem spojena se stejně dlouhým kněžištěm přistavěného gotického kostela a v její západní stěně, dnes zcela

¹⁹ Josef Braniš, (notizen 88), *Mittheilungen der k. k. Central-Commision*, 1889, s. 126.

²⁰ Josef Braniš, *Dějiny středověkého umění v Čechách I.*, Praha 1892, s. 11, 49. Kromě Hosína zde zmiňuje původní kostelíky ve Vysoké u Kutné Hory, v Dobřichově a v Čáslavi.

²¹ Idem, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém*, sv. VIII., politický okres Česko-budějovický, Praha 1900, s. 3, 98.

²² Idem, *Obrazy z dějin jihočeského umění*, Praha 1909, s. 11.

odstraněné prolomeným novorománským portálem, měla umístěný 1,20 m hluboký výklenek. V jižní stěně tohoto výklenku byl probourán druhý průchod, šikmo spojující románský kostel přímo s gotickou lodí. Okna v severní zdi i vchod vedoucí do presbytáře byly „nejapně“ předělány, o vzhledu otvoru prolomeného v apsidě se Braniš nezmiňuje, z půdorysu je ale zřejmé, že v té době ještě nebyl zazděn. Zbořený kostel byl jednolodní s přímo uzavřeným kvadratickým presbytářem, s průčelní věží a drobným pravoúhlým přístavkem po severní straně. Kněžiště zbořeného kostela bylo 6,40 m dlouhé a 6,20 m široké, s oknem v jižní stěně a vchodem do zákristie ve stěně severní, klenuté jednoduchou křížovou klenbou bez žeber, která však pravděpodobně nahradila starší klenbu žebrovou, k níž by poukazovaly dochované oblé přípory v koutech. Do 14,35 m dlouhé a 8,9 m široké plochostropé lodi se presbytář otevíral polokruhovým triumfálním obloukem. Do severovýchodního rohu lodi ústil již zmíněný průchod z románské stavby, v její severní stěně byl prolomen vchod do čtvercového přístavku. Západní průčelí stavby tvořila věž s valeně klenutým přízemím a bočními, vně stavby přístupnými schodišti.

Ludvík Kuba se pak ve své zprávě o odkrývání a restaurování hosínských maleb přidržuje jeho názorů a shodně považuje zdejší kostel za nejstarší románskou stavitelskou památku na Budějovicku.²³

První ucelenější pokus o zhodnocení a zařazení hosínské stavby do vývoje románské architektury učinil v roce 1903 Ferdinand Lehner.²⁴ Nejprve poukazuje na podobnost románské stavby s původním kostelem ve Vysoké u Kutné Hory, a to zejména v posunutí osy apsidy od osy lodě, a na základě několika dalších

²³ Kuba (pozn. 1), s. 596.

²⁴ Ferdinand Josef Lehner, *Dějiny umění národa českého I.*, Praha 1903, s. 242-243, 250, 263-264, 288-291.

kritérií, jako jsou malé rozměry, neodstupněná apsida, prostý interiér bez architektonického členění, šířka zdí a zasvěcení kostela, vytváří chronologickou řadu, ve které původní hosínskou stavbu považuje za jednu z nejstarších projevů daného slohu a staví ji po bok datovaných rotund vzniklých v průběhu 10. století, hned na práh románské doby.²⁵ Přidržujíc se nejstarší Branišovy zprávy považuje její dodatečné zaklenutí za pozdně gotické, gotický kostel pak shodně s ním řadí do konce 13. století. Branišova zařazení se v úvodu své přínosné práce o hosínských malbách přidržuje i Eduard Šittler.²⁶

Na počátku 30. let, v dalším pokusu o ucelenější zhodnocení románské architektury, klade Vojtěch Birnbaum počátek výstavby venkovských kostelů stavěných mimo hrady do první poloviny 11. století. Kromě hosínského kostela mezi nimi zmiňuje ještě některé další drobné kostelíky českého venkova archaického vzhledu, malých rozměrů a nadbytečně silných zdí, jako kostel v Blatné, v Kuněticích a v té době již zbořený kostel v Zásmukách. Upozorňuje však na to, že pouhá primitivnost není sama o sobě zárukou vysokého stáří, takže s jistotou mu do tohoto období nelze zařadit žádnou z uvedených staveb.²⁷

²⁵ Architektonický typ, který hosínská stavba představuje, totiž jednoduše s apsidou bez věže, považuje vedle centrálních staveb kruhového půdorysu za nejstarší stavební projevy románského slohu, a za nejstarší článek této řady má Vratislavův kostel sv. Jiří na Pražském hradě. Ten však v rámci výsledků tehdejších archeologických průzkumů ztotožňuje s místem uložení ostatků sv. Ludmily. Jím nastíněná chronologická řada předpokládá vývoj od nejjednodušších typů bez vnitřního i vnějšího členění k složitějším. Za zhruba současné s Hosínem pokládá kostely Panny Marie ve Vysoké a v Blatné, kostel sv. Petra a Pava v Čáslavi, kostel sv. Jana Křtitele ve Střížkově, kostel Povýšení sv. Kříže ve Křtěnicích, kunětický kostel sv. Bartoloměje a kostel Nejsvětější Trojice v Dobřichově.

²⁶ Šittler (pozn. 1), s. 150.

²⁷ Vojtěch Birnbaum, Románská architektura, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, Praha 1931, s. 25.

Marginálních zmínek se architektonické stránce hosínského kostela dostalo v Uměleckých památkách Čech,²⁸ v nichž je křížové sklenutí románské stavby vročeno do let 1260-1280, o rok později pak v kompendiu o nástěnné malbě první poloviny 14. století,²⁹ shrnujícím spíše výsledky předchozí uměleckohistorické literatury.

Poměrně rozsáhlým příspěvkem se architekturou předrománských Čech zabýval na sklonku let padesátých i Václav Mencl.³⁰ V souhlase s Birnbaumem zařazuje vznik prvních zděných kostelů podélného půdorysu na českém venkově do konce 10. a první poloviny 11. století, vyjma hosínského kostela však ostatní stavby uvedené Birnbaumem považuje za mladší. V rámci své teorie redukce architektonické skladby jsou pak pro něj tyto venkovské kostely, jejichž výskyt na slavníkovském území spojuje zejména se stavební aktivitou Vojtěcha, posledním, nejprimitivnějším článkem procesu zjednodušování původních sasko-otónských vzorů, na jehož počátku na našem území stojí stavba kostela v Libici. V rámci toho pak hosínský kostel, ležící mezi slavníkovskými pohraničními body Chýnovem a Netolicemi, dobře zapadá mezi stavby 10. století vyskytující se v centru slavníkovských Čech.³¹

V sedmdesátých letech minulého století se pak krátce za sebou objevily tři studie zabývající se nejstaršími architektonickými památkami na českém území. Dvanáct let po Menclově práci se raně středověkou architekturou na území Čech zabývala ve svém

²⁸ Hosín (heslo), in: Zdeněk Wirth (ed.), *Umělecké památky Čech*, Praha 1957, s. 213.

²⁹ Krčálová (pozn. 1), s. 251-258.

³⁰ Václav Mencl, *Architektura předrománských Čech*, *Umění* VII, 1959, s. 331n.

³¹ Dalšími důležitými znaky které spojují tyto nejstarší stavby jsou pro něj tvary apsid, zevně půlkruhových, uvnitř protáhlých a použitý stavební materiál. V těchto ohledech se s hosínskou stavbou vhodně shodují jím uváděné příklady kostelů v Dobřichově, ve Vysoké u Kutné Hory či ve Vranově, stavěné z omítnutého lomového zdiva. V uvedených příkladech dochází na základě zcela protichůdné vývojové teorie ke stejným závěrům jako Lehner. Viz pozn. 15.

katalogovém zpracování Anežka Merhautová.³² Připomíná zde nejprve Menclovu dataci do 10. století, ale zároveň připouští i možnost, vycházející při tom z Branišova zaměření, že zákristie nemusela nutně být samostatně stojící starší původní svatyní, ale že mohla vzniknout společně s gotickým kostelem ve 13. století. Definitivní časové zařazení však ponechává na budoucím archeologickém průzkumu. Reakcí na tuto její práci je rozsáhlá recenze Dobroslava Líbala v časopise *Umění*.³³ Souhlasí zde s nutností důkladného archeologického průzkumu, avšak důsledně poukazuje na rozdílnost obou staveb, z níž je zřejmé, že zákristie pocházela z jiného stavebního období než původní „pozdně románský“ kostel, vystřídaný neorománskou stavbou.³⁴

V roce 1976 shrnul dosavadní poznatky a uměleckohistorické závěry Jiří Kuthan.³⁵ Poukazuje mimo jiné na neobyčejně exponovanou polohu Hosína, blížíci se spíš sídlům hradištním, než rázu zemědělských osad vznikajících ve 12. a 13. století, připomíná Menclovu dataci románské stavby do 10. století, ale jeho názor o souvislosti hosínské kaple se stavbami slavníkovskými považuje za neprůkazný. Stavbu však považuje za bezpochyby starší, než z poloviny 13. století, jak navrhla Merhautová. Při rozboru stavební techniky románského stavby zde nově shledává armování kvádry severovýchodního nároží, které by svědčilo spíše pro pozdější dobu vzniku, stavbu srovnává se slohově vyspělejšími díly jižních Čech

³² Anežka Merhautová, *Raně středověká architektura v Čechách*, Praha 1971, s. 124.

³³ Dobroslav Líbal, Anežka Merhautová. *Raně středověká architektura v Čechách* (rec.), *Umění* XXII, 1974, s. 160-175.

³⁴ V recenzi úvodní autorčiny stati předcházející jejímu katalogu pak shodně s předchozími badateli klade počátek výstavby podélných venkovských kostelů do 10. století. Vodítkem pro určování takových staveb, před rozvinutím systematického archeologického průzkumu, mu mohou být prozatím jen drobné rozměry a primitivismus staveb. Nejvýrazněji shledává obojí u nynější zákristie ve Vysoké u Kutné Hory a přiřazuje i tytéž stavby zmíněné Menclem. Líbal, *ibidem*.

³⁵ Jiří Kuthan, *Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny XIII. století*, České Budějovice 1976 (1. vyd. 1972), s. 23-25, 197-198.

druhé poloviny 12. století, připomíná i nápadnou podobnost se stavbou v nedalekém Myšenci a ve shodě s ní se přiklání k dataci do první poloviny 12. století, ale jistější závěry ponechává až stavebnímu a archeologickému průzkumu. Kvadratický presbytář zbořeného kostela shledává typickým pro jihočeské stavby druhé a třetí čtvrtiny 13. století, jeho oblé přípory zmiňované Branišem považuje za gotické a stavbu klade do doby po polovině 13. století, snad do jeho třetí čtvrtiny, téměř současně se zaklenutím kaple raně gotickou klenbou.

Následující literatura, většinou katalogového či encyklopedického charakteru, se při hodnocení hosínského kostela opírala více či méně o názory výše uvedených badatelů, s novým odborným názorem přichází snad pouze Líbal, který posouvá dataci druhotně vložené křížové klenby do první třetiny 14. století.³⁶

Z uvedeného výčtu je zřejmé, že do provedení důkladného stavebního a archeologického průzkumu zůstanou pokusy o dataci původní svatyně pouze na úrovni více či méně pravděpodobných hypotéz, a mohly by jím být ozřejměny i otázky související s účelem a funkcí západního výklenku, případně také příčiny posunutí obou os stavby. Datování gotické přístavby a křížového zaklenutí do druhé poloviny, respektive třetí čtvrtiny 14. století, by kromě tvarování klenebních žeber a konzol, bylo v plné shodě s tehdejším rozmachem stavební činnosti na území jižních Čech souvisejícím zejména s fundacemi Přemysla Otakara II.

Poněkud zarážející je skutečnost, že žádný z badatelů nevěnoval ani minimální pozornost průchodu, spojujícímu románskou stavbu

³⁶ Dobroslav Líbal, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001, s. 111. Z ostatní „nepopularizační“ literatury lze uvést: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1, (A-J)*, Praha 1977, s. 441. – Zdeňka Prokopová – Petr Odložil, *Ševětín, Hosín, Dolní Bukovsko*, České Budějovice 1997, s. 46n.

s gotickou lodí, jehož přítomnost, jak bude ukázáno později, by mohla zásadně pozměnit určení funkce románského prostoru v rámci gotické přístavby, shodně všemi autory považované za zákristii.

II/2 Vědecká literatura z oblasti středověkého nástěnného malířství

II/2 Literatura období po odkrytí a restauraci nástěnných maleb

Nástěnné malby byly objeveny v roce 1899, téměř šťastnou náhodou, kdy byly v rámci demolice gotického kostela zazdívány druhotně prolomené dveře v apsidě tehdejší zákristie. O postupu demoličních i následných stavebních prací, a o současném odkrývání a restaurování nástěnných maleb podrobně informují dvě práce; jednak je to „stavební journal“ vedený na stavbě a zachycující krok za krokem demoliční i stavební práce, nyní uložený v českokrumlovské pobočce Státního oblastního archivu v Třeboni³⁷, jednak je to zpráva akademického malíře Ludvíka Kuby, který byl pověřen odkrytím a restaurací maleb.³⁸

Již od 80. let 19. století nevyhovoval stávající gotický kostel svou velikostí potřebám farníků a v té době se začínají objevovat první úvahy o nové stavbě. V roce 1890 nově instalovaný hosínský farář P. Ferdinand Ritter, biskupský notář a vikariátní sekretář, začal faktické přípravy pro novostavbu koordinované s aktivitou tehdejšího c. k. konzervátora Braniše, bojujícího za zachování staré zákristie jako jedné z nejstarších staveb v jižních Čechách.

³⁷ „Stavební journal“, Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka český Krumlov, fond Vrchní stavební správy, kartony č. 106, 107, 108.

³⁸ Kuba (pozn. 1), zejm s. 596-601.

20. 2. 1899 bylo započato s demolicí starého kostela v průběhu které došlo k objevení maleb, 12. 3. téhož roku byl položen základní kámen pro novou stavbu, jenž podle návrhu schwarzenberského stavebního rady Jana Sedláčka provedl stavitel Bohuslav Kebl z Českých Budějovic. Novostavba byla vysvěcena u příležitosti svátku sv. Václava roku 1900.

Ze stavebního denníku jsou zřejmé i některé stavební zásahy ve staré zákristii. Se zbouráním celé její západní části, z důvodu vestavění nového monumentálního novorománského portálu, souviselo i její částečné zaklenutí, zřetelné při západních klenebních výběžích, a osazení jedné nové konzoly v jejím jihozápadním rohu. Došlo i k novému omítnutí stavby a osazení nových oken. Souběžně s těmito pracemi byly postupně odkrývány a restaurovány malby. Ještě v roce 1899, hned po objevení maleb v apsidě a na triumfálním oblouku, začal Ludvík Kuba se dvěma spolupracovníky odkrývat malby jihovýchodního pole. Dne 20. 10. 1901 byl vystaven účet za „opravu staré kaple v Hosíně“ s honorářem 700 Zl. a mzdou pro dva pomocníky ve výši 242 Zl. Zajímavá je zhruba o měsíc starší zpráva, referující že 17. 11. téhož roku byl proplacen účet ve výši 50 Zl. za „akvarelovou kopii fresky Hosínské.“ Kdo byl zhotovitelem této kopie, ani místo kde se nyní nachází se doposud bohužel nepodařilo zjistit. Poslední účty vztahující se k malbám jsou ještě z roku 1902, a to „za dokončení opravy starých maleb.“³⁹ (Tento Kubův příspěvek je neobyčejně zajímavým dokladem dobového nazírání na hodnotu uměleckého díla, vnímání památky a její úlohy jako takové, a zejména na tehdy běžně aplikovanou metodiku konservátorských, či spíše restaurátorských přístupů. V podstatě jde o naprosto nesmlouvavý výpad proti Centrální komisi a jí pověřenému restaurátorovi Theodoru Melicherovi, jenž se svým „pozitivním

³⁹ Viz „Stavební journal“ (pozn. 37).

přístupem“ k restaurátorské práci podepsal na několika památkách jižních Čech. Kritice zde neušel ani tehdejší požadavek slohového purismu zbavujícího památky hodnotných inventářů a uměleckého vybavení a v neposlední řadě i na nevědomost kléru, jakožto „kustoda nejpopulárnějšího musea uměleckého – kostela“, a jeho správy památek.⁴⁰⁾

Již v roce 1901, tedy ještě v průběhu restaurátorských prací referují Zprávy Centrální komise o odkrytí nástěnných maleb z první poloviny 14. století v kapli hosínského kostela, připomínající svatojiřský cyklus v Jindřichově Hradci.⁴¹ Téměř současně o objevení maleb a jejich restaurování malířem Kubou informují Lidové noviny.⁴²

O rok později vychází v Květech již zmíněná Kubova zpráva ilustrovaná fotografiemi, které v průběhu odkrývání a po následné restauraci maleb zhotovil vrchní knížecí inženýr p. Arnošt Kroh.⁴³ O těchto fotografiích máme ještě zmínku v článku Eduarda Šittlera z roku 1908, která uvádí že fotografie byly darovány sbírkám zemského muzea.⁴⁴ Bohužel ani tento důležitý pramen pro poznání tehdejšího stavu maleb se dosud nepodařilo dohledat.

Kuba v rámci svých znalostí malíře-restaurátora považuje malby v apsidě za románské a jejich stáří porovnává s malbami Kostela sv. Klimenta ve Staré Boleslavi, podobně jako malbu na triumfálním oblouku. Výjevy jihovýchodního pole považuje za legendu sv. Markéty a srovnává ji s datovanou legendou jindřichohradeckou jenž považuje za mladší, s malbami apoštolů minoritského klášterního kostela v tomtéž městě a s malbami v Brandýse nad Labem. Oceňuje

⁴⁰ Kuba (pozn. 1), s. 611-615.

⁴¹ Neznámý autor, Thätigkeit im Jahre 1900, *Bericht der k. k. Central-Commision* IX, 1901, s. 23. (autor neuveden)

⁴² Neznámý autor, Literární a umělecké drobnůstky, značka z., *Lidové noviny* IX, 13. 9. 1901. (autor neuveden)

⁴³ Kuba (pozn. 1), s. 595.

⁴⁴ Šittler (pozn. 1), s. 149.

úspěšnou schopnost malíře sloučit několik legendárních okamžiků do jednoho výjevu, takže výjev Markéty pasoucí stádo považuje zároveň za její apoteózu, věznění světice slučuje s jejím mučednickým vhozením do rozbouřené vody. V určení klečícího donátora vychází z úcty Přemysla Otakara II. ke sv. Markétě pramenící z jeho vítězné bitvy svedené u Kressenbrunnu v předvečer svátku světice 12. 7. roku 1260 a z jeho zakladatelské činnosti v jižních Čechách, v rámci které mohla tato část výzdoby kostela vzniknout. Spolu s protějším legendickým líčením, které neurčuje, považuje obě pole za současná s malbami v klenebních kápích. Svým provedením se mu zdá podstatně odlišný zlomek jihozápadního pole, který popisuje jako diakona čtoucího evangelium a vznášejícího se anděla. Techniku určuje jako fresko, upozorňuje na komponování maleb malířem přímo na stěně, doložené místy se objevujícími pomocnými, zkušebními liniemi červenou a černou barvou, jenž později nebyly využity, a na použití ryté kresby v severovýchodním poli.

Tentýž rok informuje o nástěnných malbách odkrytých a očištěných malířem Kubou i Josef Braniš.⁴⁵ Podobně jako již Kuba podává důkladný popis výzdoby apsidy a jihovýchodního pole, od jeho závěrů se odlišuje v interpretaci scény uvěznění světice, kterou určuje jako Markéta ohrožovaná drakem, a v případě zlomku jihozápadního pole, který považuje za Zvěstování Panně Marii. Shodně popisuje techniku jako al fresco i provedení maleb. Kompozici shledává naivní, postoje štíhlých figur s dlouhými pažemi považuje za dosud románské a ornament na žebrech klenby primitivně komponovaný. Na základě toho řadí výzdobu do první poloviny 14. století a přirovnává ji k jindřichohradecké legendě.

⁴⁵ Braniš, *Gotische Wandmalereien* (pozn. 2), s. 66-68.

V roce 1903 krátce informuje o úzkostlivém odkrytí a ošetření maleb v Hosíně Josef Teige, který ve shodě s Kubou považuje obraz Nejsvětější Trojice za románský a legendu svaté Markéty klade k době Přemysla Otakara II.⁴⁶

K odlišnému závěru v určení legendárních výjevů dochází Hauser, jenž je považuje za výjevy ze života svaté Kateřiny, shodně s Branišem pak určuje vedlejší zlomek za Zvěstování a malbu klade do 14. století.⁴⁷

Velmi podrobná studie s důkladným popisem veškeré malířské výzdoby vyšla z pera Eduarda Šittlera, který se interpretace vesměs zdržuje a určuje pouze výjevy jihovýchodního pole jako legendu sv. Markéty.⁴⁸ Malbu určuje jako fresko, „ex abrupto“ přímo na stěně tvořenou, při postavách v apsidě shledává ještě románské reminiscence, krycí technika při nanášení barvy a stopy po čárkovaném stínování jsou mu důkazem, že malba vznikla ještě v rané gotice, na sklonku 13. století. I on spojuje dobu jejího vzniku s úctou ke svaté Markétě prokazované Přemyslem Otakarem II. a posílené přenesením některých jejích ostatků roku 1262 z Říma do břevnovského kláštera. V souvislosti s tím nevylučuje možnost, že zobrazený donátor mohl být někdo z účastníků bitvy u Kressenbrunnu, snad Vok z Rožmberka, či někdo z tehdejších majitelů hlubockého panství.

K hosínským malbám se v rámci své práce o jihočeském umění vrací profesor Braniš a oproti vlastnímu dřívějšímu úsudku řadí malby, podobně jako výzdobu v nedalekém Myšenci, do poslední čtvrtiny 13. století.⁴⁹

⁴⁶ Josef Teige, („Různé zprávy“), ČSPSČ XI, 1903, s. 56.

⁴⁷ P. Hauser, Beiblatt für Denkmalpflege, Verzeichnis der 1902-1906 in Österreich aufgedeckten Wandmalereien, *Jahrbuch der k. k. Zentr. Kom.*I, 1907, s. 121-136.

⁴⁸ Šittler (pozn. 1), s. 149-162. Mylně uvádí jako datum objevení maleb rok 1901.

⁴⁹ Braniš, *Obrazy* (pozn. 22), s. 11.

II/2 Literatura dvacátých až padesátých let minulého století

Ve svém dlouholetém badatelském zájmu o malířství 14. století se výzdobou hosínského kostela i jejím zařazením do vývoje gotického malířství ve svých souborných pracích několikrát zabíral Antonín Matějček.

V referátu o českém malířství 14. století předneseném na kongresu dějin umění v Paříži dne 3. 9. 1921 řadí hosínské malby, společně s malbami v Doudlebech, Průhonicích, Krupce, v Kostelci, v Brandýse a jinými, do skupiny nástěnných maleb ovládaných lineárním slohem, které ač nejsou produktem jedné malířské školy, spojuje je naprostá netknutost vlivy italského umění. Východisko jejich lineárního pojetí shledává v knižní malbě, zejména v iluminacích Pasionálu abatyše Kunhuty a v ilustracích Velislavovy bible.⁵⁰ K obdobným závěrům dochází i o dva roky později v Dějepisě umění, kde opět shledává příbuznost ohebných linií hosínských maleb s iluminacemi Velislavovy bible.⁵¹ Ve svém monografickém zpracování tohoto rukopisu staví jeho výzdobu na stejný vývojový stupeň jako legendární líčení života sv. Markéty v Hosíně a ukazuje zejména na typologickou blízkost obou celků.⁵² Vyzdvihuje neobyčejnou hybnost hosínských figur asociující hybnou mimiku ilustrací Sachsenspiegela, blízkou zejména ve scénách soudu, mučení a stětí a malířskou výzdobu klade do doby před polovinou století. V roce 1931 v souhrnném pohledu na gotické malířství je pak pro něj živá mimika a gestikulace postav legendárního cyklu sv. Markéty, oproti již překonané statickosti svatojiřské legendy v Jindřichově Hradci, odrazem nového ilustračního slohu vycházejícího kolem roku 1340 z knižní iluminace

⁵⁰ Referát byl později, 10. 11. 1921 přednesen i v Kruhu a přetištěn v: Antonín Matějček, O českém malířství XIV. století, *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1920-1921*, 1922, s. 24-34.

⁵¹ Antonín Matějček, *Dějepis umění II*, 1924, s. 249, obr. 953.

⁵² Idem, *Velislavova bible*, Praha 1926, zejm. s. 124.

ovlivněné výpravným, narativním zřetelem.⁵³ Poukazuje zde zejména na vzrůst sdílnosti obrazů na úkor vytracení se monumentální vážnosti stylu. O čtyři roky později považuje legendární výjevy za život sv. Uršuly.⁵⁴

Rudolf Hönigschmid se pak ve stejném roce dotýká problematiky hosínských maleb ve svém článku o dnes již bohužel neexistujících malbách kostela sv. Prokopa v Krupce na Teplicku. Tyto zaniklé malby klade do počátku 14. století, do vrstvy předcházející malbám v Hosíně a v Průhonicích, v nichž shledává již plně rozvinuté raně gotické měkké splývání roucha.⁵⁵

Techniku hosínských maleb poprvé důkladně analyzoval Václav Wágner, který ve svém rozboru středověkých a novověkých malířských technik nástěnných maleb nejprve poukázal na základní rozdíl mezi technikou pravého freska, jak je popisována některými středověkými dílenskými návody, a technikou běžně užívanou ve středověkém nástěnném malířství.⁵⁶ Tato vápenná malba, fresco secco, hustými vápennými barvami na tenké vlhké vrstvě vápna nanesené na vyschlou zdrsňelou plochu jádrové omítky, je pak dle jeho jištění s menšími odchylkami typická pro naši středověkou nástěnnou malbu do poloviny 14. století, do nástupu dvorského umění, jehož nové umělecké chtění si podmaňuje materiál i techniky. Kromě Hosína jsou touto technikou lišící se jen v nepatrných nuancích provedeny i malby písecké, strakonické, malby kostela v Krupce, Myšenci a v Plasech, v nichž je starší podkresba tlustými čarami nahrazena jemnou kresbou členící tvar.

⁵³ Idem, Gotické malířství, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, Praha 1931, zejm. s. 266-267.

⁵⁴ Idem, Gotické malířství, *Dějepis výtvarných umění v Československu*, Praha 1935, s. 53.

⁵⁵ Rudolf Hönigschmid, Gotické nástěnné malby v kostele sv. Prokopa v Krupce, *Umění IV*, 1931, s. 133-139.

⁵⁶ Václav Wágner, Konservace nástěnných maleb, *Věstník Klubu za starou Prahu XV*, 1931, č. 5-6, s. 35n.

Jenom stručná zmínka, bez uvedení rozsahu poškození i autora opravy, referuje o opravě míst poškozených při zavádění elektrického proudu v roce 1931.⁵⁷

Matějčkův průkopnický pokus vyrovnat se s vývojem nástěnného malířství v Čechách, podaný v prvním díle Dějepis, byl východiskem disertační práce Jitky Plaché-Gollerové, jejíž zkrácená verze byla o několik let později otištěna v Památkách archeologických.⁵⁸ Na základě hledisek ikonografických, typologických a kompozičních, konfrontovaných s knižní iluminací, rozvíjí jím nastíněnou řadu a hosínské malby v ní klade společně s malbami v Dobroměřicích, v Kostelci, v Bubovicích a v kostele sv. Jana Křtitele do vrstvy následující po výzdobě jindřichohradecké hradní komnaty.⁵⁹ Malby samotné považuje za odraz nejvyspělejší formy ilustračního slohu a v hodnocení jejich výrazovosti je za jedno se svým učitelem. Pokouší se i o konkrétní ikonografická srovnání některých motivů, jejichž předlohy spatřuje zejména v Pasionálu abatyše Kunhuty, v typologické komparaci shledává nejbližší analogie v drážďanském rukopisu Sachsenspiegelu, ve Velislavově biblí a v svatojiřské legendě v Jindřichově Hradci. Na základě těchto obdob a zejména na základě formálních vlastností, jako je plošný a lineární výraz a kolorit datuje malbu do sklonku čtyřicátých let 14. století.

Pouze shrnutím vlastních názorů s názory předchozích badatelů je stručná syntéza Jakuba Pavla, který hosínské malby společně s malbami v minoritském klášterním kostele v Jindřichově Hradci

⁵⁷ Neznámý autor, Farní zprávy. Hosín, *Farní věstník pro České Budějovice a okolní osady* V, 1935, č. 11, s. 155. (autor neuveden).

⁵⁸ Jitka Plachá-Gollerová, *České nástěnné malířství první poloviny XIV. století*, netištěná disertační práce, Praha 1933, zejm. s. 164-175. – Idem, *České nástěnné malířství první poloviny XIV. století*, *PA* XL, 1937, s. 24-41, zejm. s. 31-32.

⁵⁹ Zcela ve shodě s Matějčkem i ona mylně umísťuje malby do „presbytáře hosínského kostela“. Viz Matějček, *Gotické malířství* (pozn. 44), s. 266. – Plachá-Gollerová, *České* (pozn. 58), s. 31.

považuje za mladší než výzdobu tamní hradní síně a ve shodě se soudobou knižní malbou považuje jejich charakter za kresebný s tendencí vypravovací.⁶⁰

Zcela z Matějčkových názorů vychází hodnocení (nejen) hosínských nástěnných maleb v Jihočeské gotice.⁶¹ Autoři zde rovněž staví legendu sv. Markéty do protikladu svatojiřské a datují ji do doby kolem roku 1340, podobně jako nástěnné malby ve Veselí nad Lužnicí, Strakonících a v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci. Scénu v jihozápadním poli interpretují jako Zvěstování Panně Marii a malby stěny severní označují za zničené v 17. století. Poprvé se o určení maleb severní stěny pokoušejí autoři Uměleckých památek Čech a označují je za legendu sv. Kateřiny, v určení výjevů protější stěny a výzdoby apsidy se shodují s předchozími názory a celou výzdobu kladou do doby kolem roku 1340.⁶²

II/2 Literatura od roku 1958 do roku 1994

Dodnes zcela zásadní a pro většinu následujících názorů výchozí práce o nástěnném malířství první poloviny 14. století vzniká v kolektivu členů Ústavu pro teorii a dějiny umění Československé akademie věd pod vedením prof. Jaroslava Pešiny.⁶³ V jeho úvodní, široce kulturně i umělecko historicky zpracované stati, je zařazena výzdoba původního románského kostela v Hosíně do skupiny nástěnných maleb vzniklých okolo poloviny století, jejichž výzdoba si v souvislosti s novými dobovými požadavky vyžádala i nové umělecké přístupy a nová zpracování zejména legendárního materiálu, jak je tomu kromě Hosína i v nedalekém Myšenci a

⁶⁰ Jakub Pavel, *Dějiny našeho umění*, Praha 1947, s. 122-123.

⁶¹ Vladimír Denkstein – František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, zejm. s. 64-66 a katalogové heslo.

⁶² Hosín (heslo), in: Zdeněk Wirth (pozn. 19).

⁶³ Jaroslav Pešina (ed.), *Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300-1350*, Praha 1958.

v Brandýse nad Labem, kde je vliv donátorských požadavků zejména patrný.⁶⁴ Obě jihočeské památky jsou zde navíc stavěny jako charakteristický příklad bohatého rozvětvení a dílenského odstínění činnosti v oboru nástěnného malířství té doby a jako doklad schopností tehdejších umělců pohotově reagovat na širokou tematickou základnu. V hodnocení hosínských maleb je vyzdvížen motiv Nejsvětější Trojice nahrazující zde poprvé v naší nástěnné malbě již přežilý obraz Kristova majestátu, zejména je to však přínos, obohacující ikonografii našich středověkých nástěnných maleb o oba legendární cykly, určené jako utrpení sv. Markéty a sv. Kateřiny, které i ve svém zpracování reagují na aktuální požadavek pádného dějového líčení a odstraňují, podobně jako současná knižní iluminace, veškeré dělicí příčky, ať architektonické, tak dekorativní, ve prospěch plynutí odvíjení líčeného děje. Pešina zde zdůrazňuje až pantomimickou životnost obou celků, kterou obdobně jak již Matějček dává do souvislostí s ilustracemi saských právních knih, zejména s drážďanským exemplářem *Sachsenspiegelu*. Tyto jeho závěry jsou zde podloženy monografickým zpracováním hosínských maleb Jarmilou Krčálovou v katalogové části korpusu.⁶⁵

Autorka nejprve shrnuje veškerou v té době dostupnou literaturu,⁶⁶ v popisu maleb, v té době již prakticky zcela nečitelných, vychází ze staršího materiálu a ve sporných bodech konfrontuje popis Branišův s Šittlerovým a dobovými fotografiemi. Podrobný ikonografický rozbor výzdoby apsidy a jihovýchodního pole následuje typologická a stylově kritická analýza a kritické zhodnocení dosavadních závěrů. Autorka poukazuje na nevšednost

⁶⁴ Ibidem, s. 95-100.

⁶⁵ Jarmila Krčálová, *Hosín – kostel sv. Petra a Pavla*, in: Pešina (pozn. 63), s. 251-258.

⁶⁶ Pravděpodobně neznámé v té době byly archivní dokumenty SOA v Třeboni (viz pozn. 37) a jak z textu vyplývá, zůstal autorce pravděpodobně nepřístupný článek Ludvíka Kuby (pozn. 1).

motivů Gnadenstuhlu v naší nástěnné malbě té doby a jako první se pokouší i o hypotetické ikonografické určení jemu asistujících světeckých postav. U postavy stojící nejbližší Trojice, podle atributu a zasvěcení stavby, předpokládá zobrazení sv. Pavla a k němu analogicky považuje protějškovou chybějící figuru za sv. Petra, zcela vlevo stojící světici v roušce s atributem okrouhlého tvaru určuje za sv. Kateřinu a její protějšek pak v návaznosti na výzdobu prostoru za sv. Markétu. Cyklus na jihovýchodní stěně určuje v porovnání s textem Jacoba de Voragine jako legendu sv. Markéty, v komparaci s cizími vzory spatřuje na výjevu nejvrchnější lunety světici při předání lnu s vřetenem v ruce a ve výjevu věznění se přiklání k scéně přemožení ďábla v podobě draka, obojí však vzhledem ke stavu malby v té době ponechává v úrovni otevřené otázky. Podobně je tomu i u určení cyklu protější stěny, kde málo zřetelný předmět třetího pásu vedle domku považuje za část popravčího kola, které jako atribut předpokládá i u světice s rouškou v apsidě a legendu připisuje sv. Kateřině. Vzhledem k naprosté nečitelnosti výjevu jihozápadního pole dochází jen na základě analogií s knižní malbou k závěru, že šlo o písaře, jehož smysl v tomto kostelním prostoru lze těžko určit. V komparaci obou legend se soudobou knižní malbou shledává některé shodné rysy s Velislavovou biblí, jako průběžné řazení postav, ale jako již dříve Matějček, vyzdvihuje spíše též vývojový stupeň, nežli souvislosti užší. Při srovnávání se saskými právními knihami považuje za nejbližší období hosínských cyklů výzdobu Drážďanského rukopisu, přímou souvislost však vylučuje. Výzdobu celého prostoru pak určuje jako dílo jedné ruky, výzdobu apsidy pro její špatnou zřetelnost a absenci vyhraněných rysů nepovažuje za výchozí pro dataci maleb a pro její zařazení vychází z legendárních cyklů. Jejich celkový rozvrh, typologie krojů a účesů a ojedinělé záhybové motivy jí malbu zhruba

vřazují do druhé čtvrtiny 14. století, schopnost malíře zhodnotit obrazovou plochu, kumulace na dějově nezbytné postavy i věci a přesto přesné postižení některých detailů, pohyb spojující jednotlivé postavy i výjevy navzájem a zejména výraznost a ilustrativní snaha podat poutavé vyprávění světeckého příběhu, jež jsou podobné narativní tendenci dobové knižní malby, jí dovolují zpřesnit dataci do doby ne příliš vzdálené polovině století.

Uměleckohistorická literatura šedesátých až osmdesátých let minulého století zabývající se nástěnným malířstvím první poloviny 14. století na území Čech, pak díky velmi špatnému stavu již téměř nečitelných hosínských maleb, byla nucena vycházet ve svých hodnoceních z popisů a závěrů starší literatury, zejména však z již zmíněného korpusu. V roce 1968 je to například v anglickém jazyce vydaná práce českých badatelů o nástěnném malířství Čech a Moravy v době mezi lety 1300 až 1378, v jejíž katalogové části je již přejat názor Krčálové, určující malby severní stěny východního travé jako legendu sv. Kateřiny,⁶⁷ podobně jako i v případě jedné z postav asistujících v apsidě, druhá, ovšem bez přesného udání, která ze zbývajících figur, je zde bez udání důvodů určena jako svatá Barbora. Po odborné stránce je však tato práce bohužel poznamenaná celou řadou nepřesností.⁶⁸ Rovněž v Uměleckých památkách Čech je již severní stěna označena jako svatokateřinská legenda a malby datovány do doby kolem roku 1340.⁶⁹

⁶⁷ Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Anežka Merhautová-Livorová – Karel Stejskal, Hosín: Church of Saints Peter and Paul, *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378*, London 1964, s. 131-132.

⁶⁸ Tak například v tom samém hesle je dvakrát popisovaná scéna Markétina vězení, poprvé jako „St Margaret spinning (?) in prison“, a „St. Margaret in prison(?)“, ve stati Anežky Merhautové-Livorové, předcházející katalogu, je pak mylně umístěna malířská výzdoba kostela do apsidy a do „square presbytery“ a původní románský kostel je považován za „sacristy of the present building“. Viz Anežka Merhautová-Livorová, A short survey of mural painting 1300 – 1350, in: Dvořáková – Krása – Merhautová - Stajskal (pozn. 67), s. 36.

⁶⁹ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech* 1, (A-J), Praha 1977, s. 441.

II/2 Nová zjištění po restaurování maleb roku 1994 a následující literatura

V roce 1994, v situaci, kdy malířská výzdoba byla již naprosto v havarijním stavu, bylo díky péči jihočeských památkářů, jmenovitě Petra Pavelce, konečně přistoupeno k restauraci maleb. Tímto úkolem byl pověřen zkušený odborník na středověkou nástěnnou malbu akademický malíř Alois Martan. O stavu maleb v té době i o restaurátorských zásazích do nich provedených informuje restaurátorská zpráva Martanova, otištěná ve Zprávách památkové péče společně s článkem Pavelcovým, a táž zpráva doložená bohatou fotodokumentací, jejíž jedna verze je uložena v archivu ševětínské farnosti, druhá u českobudějovických památkářů.⁷⁰

Po průzkumu malířské výzdoby a omítek bylo zjištěno několik závažných příčin zoufalého stavu maleb. Díky špatné regulaci spadových vod do kaple zatékalo a v kombinaci se vztlínající vlhkostí ze základů stavby došlo k uvolnění omítkových i barevných vrstev a vzniku bílých výkvětů solí, na některých místech až jeden centimetr vysokých, díky kterým se omítka uvolňovala a drolila a barevná vrstva práškovatěla a v šupinkách odpadávala. Původní kolorit barev byl navíc potlačen povrchovými nečistotami a ztemnělými retušemi a při první restauraci nedokonale odstraněným vápenným nátěrem, který dosud překrýval některá místa malby. Mechanické odstraňování překrývajících omítek a vápenných nátěrů přibroušeným zednickým kladivem v době po odkrytí maleb navíc způsobilo jejich prosekání a tím poškození barevných a

⁷⁰ Alois Martan, Restaurování nástěnných maleb v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně, *ZPP* LVI, 1996, s. 84-85. – Alois Martan, *Zpráva o průběhu restaurátorských prací v interiéru kaple kostela sv. Petra a Pavla v Hosíně, okres České Budějovice*, (nepublikovaná zpráva), 5. 11. 1994, nestr., 128 bar. obr. – Petr Pavelec, Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně. Nová zjištění, *ZPP* LVI, 1996, s. 77-83. Je mou milou povinností zde poděkovat zejména P. vikáři Stolaříkovi a Ing. Řičánkovi, správci hosínské farnosti, za zpřístupnění Martanovy zprávy i za umožnění fotografování v hosínské kapli.

podkladových vrstev. V postupu záchrany maleb bylo vytčeno několik cílů; pokud možno odstranit zbývající vápenné nátěry, očistit malbu od povrchových nečistot a scelujících nátěrů z předchozích laických zásahů, vytmelit nejvíce porušená místa omítkové vrstvy. Při malířských zásazích pak ponechat drobná poškození barevné vrstvy, jenž nepůsobí rušivě, a retuš zaměřit jen na potlačení nových tmelů tak, aby dochovaná malba působila celistvým dojmem a aby se uplatnily veškeré fragmenty původní malby.

Ze zprávy dále vyplývá, že malba byla provedena technikou secco fresco, a to na kamenné zdivo s jádrovou omítkou s menším obsahem vápna a s pískem větší zrnitosti, na kterou byla nanesena druhá vrstva omítky již s větším obsahem vápna a s pískem jemnější zrnitosti, a těsně před prováděním malby byla zeď zvlhčena bílým vápenným nátěrem, do něž se nejprve v kresbě rozvrhla daná část výzdoby. Podkresba byla na některých místech prováděna rydlem, jehož vryp byl někdy velmi jemný, jako u postavy kata ve výjevu stětí sv. Kateřiny, jindy však mnohem hlubší a podkresba schematictější, jako ve scéně věznění sv. Kateřiny. Kromě ryté podkresby se uplatňuje zejména podkresba rudkou; zatímco v jihovýchodním poli byla provedena převážně černou, dobře patrnou ve fragmentu „draka“, na protějším poli se mnohem více uplatňuje i rudka červená, či kombinace obou. Zde je ještě potřeba zmínit, že zásady, prohlašované Kubou při první restauraci, byly opravdu naplněny. Restaurování potvrdilo jeho citlivé zásahy, linie jím doplňované byly opravdu jen na místech, kde nebylo nejmenší pochyby o původním vzhledu a v ploše narušená místa zceloval jen světlou lazurou.

O nových poznatcích, jenž tento restaurátorský zákrok přinesl, referuje Pavelcova stať. Restaurování zejména znovu zpřehlednilo místa, již na konci padesátých let nečitelná a umožnilo současný stav konfrontovat s popisy a fotodokumentací vzniklými po objevení

a odkrytí maleb. Některé nové skutečnosti se objevily ve výzdobě apsidy, zejména v detailech Boha Otce, kde se soustředný kruh, Šittlerem považovaný za svatozář, ukázal být mohutným věncem vlasů, na ramenou přecházející do vln, a svatozář samotná je pak vyznačena další soustřednou kružnicí, dochovanou pouze v otisku v omítce. Vyšlo také najevo, že jeho brada a líce jsou pokryty okrovým plnovousem. Vyčištění malby také přispělo k potvrzení starších popisů trůnu Boha Otce, jenž byl v polovině století natolik nečitelný, že nebylo možné určit zda jde o postavu sedící či trůnící, Šittlerův popis kose kostkovaného polštáře pokrývající trůn se však nepodařilo potvrdit. V rámci legendy sv. Markéty byl znovu identifikován předmět, v padesátých letech již naprosto nečitelný, jenž světice svírá v úvodním výjevu levou rukou a potvrzeny starší názory, že jde o palmovou ratolest. Naopak stále nejasné zůstaly tvary předmětu obklopujícího světici v žaláři.

Zásadní přínos však přinesla restaurace pro interpretaci výjevů východního pole severní stěny. V jeho středním pásu, kde i popisy vzniklé bezprostředně po odkrytí maleb spatřovaly pouze po jedné postavě po každé straně okna, byly při východním kraji odkryty tři sedící postavy bez svatozáří, z nichž nad postavou umístěnou nejvýše zůstal v otisku dochován fragment vladařské koruny. V nejnižším pásu legendy, kde Šittler spatřoval vpravo od otevřeného domku cípy baldachýnu a mezi nimi více drobných postaviček, Krčálová pak v ve fragmentu hned vedle domku viděla zbytek popravčího kola, se v parapetním poli podařilo identifikovat dvě až tři sedící a jednu stojící postavu, zlomek považovaný za část kola zůstal však pro Pavelce stále nejasný. Nejdůležitější objev, jenž zásadně přispěl k ikonografickému určení legendárního cyklu, byl však učiněn v pravé části pásu, kde se nalevo od katovy postavy podařilo odkrýt v ryté kresbě provedený zlomek popravčího kola se

zcela zřetelnými třemi špicemi a částmi loukotě, na kterých je možné rozpoznat fragmenty ostří, a i v malbě dochované části této konstrukce, dva sloupky zasazené do podstavce. Podstatně lépe se stala čitelnou i popravčí scéna.

Novou přehlednost získal i výjev jihozápadního pole, který byl na sklonku padesátých let identifikovatelný pouze za použití starších fotografií, ale ani z nich nebylo zcela zřejmé, jakou činnost sedící postava provádí. Restaurace odkryla fragment podlouhlého tenkého předmětu drženého levou rukou figury a i pěst sevřené pravice svírala podobný protáhlý předmět, jehož tvar nelze přesněji určit, vše však nasvědčuje tomu, že jde o psací náčiní. Lépe čitelný se stal i fragment oblého předmětu s červeným vnitřkem držený druhou postavou.

Na základě všech nových zjištění interpretuje Pavelec výjevy východního pole severní stěny jako Legendu sv. Kateřiny a předkládá i verzi její úplnější rekonstrukce vycházející ze Zlaté legendy Jacoba de Voragine. Ve středním pásu vpravo navrhuje disputaci světice s gramatiky a rétory, po kterém následuje scéna z vězení, v níž mu zlatistý nimbus světice bez obvyklé pevné kontury upomíná slova legendisty o prostoru ozářeném nepředstavitelným jasem. Sedící postavičky v podokenním poli interpretuje jako poslední předvedení Kateřiny před panovníka, následuje její mučení koly a výjev ve kterém již anděl odnáší duši setnuté světice. V protějším poli předpokládá znázornění draka ve scéně uvěznění sv. Markéty, o určení asistujících světců v apsidě se nepokouší z důvodů setrvávajících nejasností v přesnějším určení jejich atributů. V sakrálním prostředí překvapivě světský, žánrový námět muže u pultu pak nepovažuje za nutně výjimečný, předkládá několik obdobných profánních témat v církevním prostoru, zejména

genealogický cyklus ve Znojmě či málo známý fragment Kola štěstěny ve strakonické komendě a zabývá se i otázkou „autoportrétů“ umělců, známých zejména z knižní malby. V nástěnném malířství pak shledává obdobu tohoto tématu v „portrétu“ malíře Mikuláše v kostele sv. Václava v Opavě, a hosínský výjev pak hypoteticky považuje za jakýsi stylizovaný autoportrét malíře a jeho pomocníka.

V moderní uměnovědné literatuře byla hosínským malbám věnovaná pozornost již jen v rámci řešení některých specifických témat, zejména ikonografických, vztahujících se převážně k motivu Trůnu boží milosti, či k problematice profánního umění první poloviny 14. století, kdy byl v těchto souvislostech uváděn místní motiv „písaře“. V roce 1997 se hosínským malbám dostalo populárně-naučného monografického zpracování, které však ještě nereflektovalo nová zjištění předešlého restaurátorského zákroku.⁷¹

⁷¹ Zdeňka Prokopová, *Hosín, historie a umělecké památky*, České Budějovice 1997, nestr.

III. IKONOGRAFICKÁ A STYLOVĚ-KRITICKÁ ANALÝZA MALEB

III/1 Ikonografický rozbor a typologie maleb

Výjevy jihovýchodního pole byly již Krčálovou, ve shodě s většinou předchozích názorů, přesvědčivě určeny jako legenda sv. Markéty a to na základě shodnosti s textem „Zlaté legendy“ Jakuba de Voragine.⁷² Tím byly vyvráceny ojedinělé starší názory spojující výjevy s utrpením sv. Kateřiny či sv. Uršuly.

Ačkoliv život této světice nedokládají žádná historická fakta, byla její obliba ve středověku značná, což pravděpodobně pramenilo i z toho, že byla považovaná za ochránkyni rodiček. Zachované verze jejího života a utrpení pocházejí až z pozdější doby a jsou plné nepravděpodobných líčení týkajících se zejména rozmanitých způsobů jejího mučení a útrap. Na západě se Voraginovo líčení draka zjevujícího se v Marketině vězení, který zmizel po té, co se světice pokřižovala, považuje za zcela smyšlené, podobně jako jiná verze, kterou sám Jakub de Voragine označuje za apokryfní, ve které Markéta, když jí chtěl netvor polknout, zarazila břevno svého kříže do jeho chřtánu a drak po té puknul na dva kusy. Její pozdější zařazení mezi čtrnáct svatých pomocníků pramení zejména z její modlitby vykonané těsně před popravou, ve které žádá Boha o ochranu všech, kdo ji budou mít v účtě, a zejména rodiček, aby

⁷² Jacques de Voragine, *La légende dorée*, (přel. T. de Wyzewa), Paris 1902, s. 334-337. - Jakub de Voragine, *Legenda aurea*, (z latinského originálu Jacobi a Voragine *Legenda aurea vulgo Historia Lombardica dicta*, rec. dr. Theodor Grässe, III. vydání, 1890, Vratislav, přeložili Václav Bahník - Anežka Vidmanová - Irena Zachová), Praha 1998, s. 189-191.

porodily neporušené dítě tak, jak ona sama vyšla neporušená z útrobu draka.

Kult světice byl značně rozšířen v době křížových výprav, kdy se poprvé začíná objevovat v trojhvězdí svatých pannen se svatou Kateřinou a Barborou. Na našem území byla její úcta posílena zejména v souvislosti s kultem, který svaté Markétě prokazoval Přemysl Otakar II. po již zmíněné bitvě u Kressenbrnnu, po které byly roku 1262 v slavnostním průvodu přeneseny některé její ostatky z Říma do břevnovského kláštera.

Markétin obvyklý atribut je velký drak u jejích nohou, někdy s křížem vycházejícím z jeho chřtánu, královský oděv a koruna na její hlavě pramení ze záměny sv. Markéty s princeznou osvobozenou od nestvůry sv. Jiřím. Jako mučednice drží v ruce palmovou ratolest, korunovaná mučednickou korunou, někdy se lze setkat na její hlavě i s perlovým věncem, jako narážkou na její jméno. Její samostatná vyobrazení patří k jedním z nejrozšířenějších, se sv. Kateřinou často tvoří společnost Panně Marii.

Cyklická zobrazení, objevující se na přelomu dvanáctého a třináctého století, již od počátku vycházejí z textu zachyceného později Jakubem de Voragine. Prakticky s kompletním přepisem této předlohy do obrazového vyprávění se můžeme na konci 12. století setkat v katedrále v Tournai, do pěti výjevů je její martýrium redukováno například v zhruba současné výzdobě kostela sv. Markéty v Lana u Merana.⁷³ O úctě k této světici chované u našich východních sousedů, rozvíjené v arpádovských Uhrách zejména po převezení její relikvie, části lebky, Ondřejem II. ze Svaté země, svědčí dva rané cykly z poslední čtvrtiny 13. století, zachované

⁷³ Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, s. 129-130, 140, 253-254, 310, 608-609, obr. 48. - Karl Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926, s. 424.

v gemerských Šiveticích a v nedaleké Szaloně v severní části Boršódské župy.⁷⁴

Ze známých dochovaných památek středověkého nástěnného malířství na území Čech je svým rozsahem hosínské zpracování Utrpení sv. Markéty zcela ojedinělé, a jak již poukázal Pešina, je jím výrazně obohacena ikonografie této světice. Snad zatím jediným obdobným zpracováním života této světice jsou fragmentárně zachované tři výjevy v horním poli vítězného oblouku a na něj navazujícím poli jižní stěny zákristie kostela sv. Havla v jihočeském Myšenci, líčící bičování světice, její uvržení do kádě s rozžhaveným železem a zjevení se čerta a draka sv. Markétě.

Samotný Jakubův text, týkající se života světice, z něž vycházejí obě naše dochované památky, je však v porovnání s nimi podstatně rozsáhlejší. Jeho vyprávění začíná líčením jak Markéta, dcera pohanského velekněze ve městě Antiochie v Pisidii, byla v mládí vychovávána chůvou, která ji obrátila ke křesťanské víře, za což ji měl otec ve velké nenávisti. Dále již následuje rychlý spád událostí končící Markétiným martýriem. Při pastvě chůviných ovcí, ve společnosti jiných dívek, si jí povšimnul prefekt Olybrius, a vyslal za ní chlapce, aby ji zajali, aby ji mohl pojmout za manželku. Následuje první předvedení před vladaře, kdy Markéta vyznává svoji víru a je za ni uvržena do žaláře. Po druhém předvedení před prefekta, kdy opět odmítá zradit své vyznání, je nejprve za přítomnosti Olybria bičována, pak je její tělo dreno železnými hřebeny. Při druhém věznění je po prosbě k Pánu, aby jí dovolil na vlastní oči spatřit nepřítele, který s ní bojuje, Markéta dvakrát pokoušena ďáblem.

⁷⁴ nejnověji snad Milan Togner, Románské maliarstvo na Slovensku, *Umění XLII*, 1994, s. 331-332, obr. 5-9. Podrobněji v : Milan Togner, *Středověká nástěnná malba v Gemi*, Bratislava 1989, s. 185-186, obr. 9, 87. - Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Karel Stejskal, *Středověká nástěnná malba na Slovensku*, Praha – Bratislava 1978, s. 151, obr. 7. – Dénes Radocsay, *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Corvina 1977, s. 171-172, obr. 11, 88.

Nejprve se jí zjevuje v podobě velikého draka, který mizí po pokřižování světice, nebo ji chce pohltit a po stejném znamení z něj panna vychází bez zranění, po druhé se jí zjevuje v podobě člověka, kterého silou své víry přemáhá a stojíc mu na šíji, démon mizí. Po třetím předvedení je pálena pochodněmi, pak svázána a vhozena do sudu s vodou, ze kterého však vyjde bez zranění, což obrátí na víru pět tisíc přihlížejících. Následuje modlitba světice, vyslyšená hlasem z nebes a následně je jí katem setnuta hlava.

Autor hosínského cyklu, omezený stísněností prostoru, musel tedy literární předlohu redukovat, a to do šesti výjevů.

Nejasnosti související s atributem v levici světice v prvním výjevu, starší literaturou považovaným za palmovou ratolest, který však Krčálová v rozporu s textem legendy, ale na základě komparací s cykly v katedrále v Tournai a v kostele v Lana u Meranu považovala za vřeteno,⁷⁵ byly osvětleny restaurováním maleb, které potvrdilo i korunování světice velkou listovou korunou. Tato úvodní scéna Markéty pasoucí stádo, je tedy díky přítomnosti těchto atributů, palmové ratolesti a mučednické koruny, kombinací narativního výjevu s devocionálním zobrazením, charakterizujícím Markétu již jako mučednici, které by mohlo stát zcela samostatně, nebýt však gesta světice, odkazujícího k následující scéně, a v důsledku i spojujícího oba výjevy v jednotný dějový celek, časový i místní.⁷⁶

Z textu legendy lze také předpokládat, že předmět v ruce poskakující figury před oběma jezdci je žezlem, tedy odznakem vladaře, kterým se mohl posel Markétě prokázat, spíše než pochodní, zmiňovanou některými badateli.

⁷⁵ Demus (pozn. 69).

⁷⁶ Koruna na hlavě svaté Markéty však může být i důkazem již výše zmiňovaného zaměňování její postavy za postavu princezny v legendě sv. Jiří. Jejím mučednickému smyslu v tomto výjevu by však nasvědčovalo, že se již v dalších scénách neobjevuje. To ale může být zapříčiněno i stavem maleb.

Dosud trávající nesrovnalosti se vážou k výjevu Markétina věznění. Ani za současného stavu nelze přesně definovat tvar věci, jenž zde světici obklopuje. Uváděna byla voda, jako jeden z mučících prostředků který musela podstoupit, či drak, který se zdá pravděpodobnější svou přímou vázaností na prostředí žaláře, o to spíše, že je zde světice zobrazena s křížem v ruce, gestem druhé paže na něj výrazně poukazujícím. Byla-li okrová věc nad jejím ramenem palmovou ratolestí, jak uvádějí starší popisy, jednalo by se i zde o propojení dvou typů, narativního a reprezentativního. Velmi blízkou obdobou takového devocionálního zobrazení by potom mohla být nástěnná malba, na počátku 90. let minulého století odkrytá v chóru filiálního kostela sv. Markéty ve Stadlkirchenu v nedalekém Horním Rakousku, kladená obdobně jako hosínské malby do poloviny 14. století.⁷⁷ Na východní stěně presbytáře tohoto kostela, je v její severní části, jako protějšek výjevu Pany Marie Ochránitelky, zobrazen samostatný výjev sv. Markéty ve vězení adorovaný párem klečících donátorů a určený malovanými iniciálami S.M umístěnými ve tříčtvrtečním medailonu dosedajícím na stříšku vězení, zpodobeném jako drobná stylizovaná věžovitá stavba s cimbuřím, otevřenou přední stěnou a nízkým soklem. Uvnitř sedí korunovaná světice se svatozáří a vztyčeným křížem v levé ruce, před níž se vznáší mohutná postava draka s rozevřeným chřtánem s ostrými zuby, ptačími pařáty a křídly a s dlouhým, do uzlu stočeným ocasem. Typologická a kompoziční blízkost obou scén i jejich ikonografie dovolují předpoklad, že obdobný výjev mohl být předlohou i hosínskému malíři, který jej však zcela organicky zařadil do legendárního vyprávění. Na základě výše zmíněných důvodů lze tedy s nejvyšší pravděpodobností i v hosínské scéně předpokládat zobrazení draka.

⁷⁷ Elga Lanc, Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich, *Umění* XLI, 1993, s. 168-178, zejm. s. 170-172, obr. 4.

Ve výběru scén redukoval autor hosínských maleb děj legendy na události související, či bezprostředně předcházející martýriu světice. Od prvního setkání dvou hlavních protagonistů, Markéty jako pasačky ovcí a pisidského prefekta Olybria, pak vždy jedním výjevem doložil tři základní typy zkoušek její stálosti ve víře; od nabízení hmotných statků a světského bohatství, přes stálost při útrapách souvisejících s jejím fyzickým týráním, až po pokoušení její víry satanem. Scéna stětí pak její utrpení uzavírá, přítomnost anděla odnášející duši světice je pak symbolickým naplněním smyslu všech jejích útrap.

Pro jednotlivé motivy i celé výjevy mohl autor hosínských maleb nalézt vhodné předlohy v christologických, zejména pašijových cyklech, jejichž jednotlivé výjevy se před polovinou století spojují v rozsáhlé christologické cykly zdobící často zejména severní stěny presbytářů našich kostelů.

Vyobrazení pasoucích se zvířat je v první polovině 14. století běžný zejména ve výjevech Zvěstování pastýřům, často spojovaných s vyobrazením Narození Páně. Takto je lze vidět například již v tzv. Pasionále abatyše Kunhuty ve výjevu Narození Ježíše Krista,⁷⁸ či ve vídeňském graduálu královny Alžběty Rejčky,⁷⁹ v době okolo poloviny 14. v desce Narození Ježíše Mistra Vyšebrodského cyklu,⁸⁰ či v dnes značně zničené scéně Zvěstování pastýřům severní stěny presbytáře kostela Narození Panny Marie ve Starém Plzenci.

Motiv jezdců na koni se v christologických cyklech objevuje v Jízdě a Klanění tří králů (Epifania Domini). Jízda tří králů není sice v našem malířství první poloviny 14. století běžným námětem, často

⁷⁸ Z let 1320-1321, Praha UK XIV A 17, fol. 5v, vyobrazení in: Emma Urbánková – Karel Stejskal, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha 1975.

⁷⁹ Z doby před 1321, Vídeň ÖNB cod. 1774, fol. 11v, inic. P s obrazem Narození páně ve vnitřním poli iniciály, v úponkovém medailonu jejího horního výběhu je scéna Zvěstování pastýřům. Viz Jan Květ, *Iluminované rukopisy královny Rejčky*, Praha 1931, tab. X, obr. 25.

⁸⁰ Praha NG, inv. č. O 6787

je nahrazena právě výjevem Klanění králů, ve středoevropském umění se však objevuje poměrně často, případně jsou oba výjevy spojeny v jeden celek, kdy první z králů již klečí před trůnicí Madonou následován svými druhy na koních. Častý motiv gesta druhého z králů, ukazujícího levicí k betlémské hvězdě a současně se obracejícího vzad směrem k třetímu jezdci, je s hosínským motivem prakticky totožný. Totéž gesto přejímá i druhý z Klanících se králů; tak jej můžeme vidět například v již zmíněných malbách ve Starém Plzenci, v mariánském cyklu v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem, či o něco později ve výzdobě zákristie kostela sv. Vavřince v Doudlebech.

Následující dva výjevy, předvedení před vladaře a bičování světice, jsou pak již pouze variantou týchž výjevů pašijových cyklů. V první polovině 14. století zcela běžné kompoziční schéma Krista před Pilátem, v němž je před Piláta trůnicího vpravo předváděn Kristus mezi dvěma biřici, obohacuje malíř pohybovými motivy, jejichž častý výskyt v malířství této doby je dokladem jejich dlouhé geneze. Motiv přehození nohy přes nohu, běžný ve vyobrazeních tohoto typu v celé první polovině 14. století, se v naší nástěnné malbě objevuje již daleko dříve, v době okolo poloviny století předcházejícího.⁸¹ Jednou z nejbližších obdob hosínského Olybria je zhruba současný Pilát z apsidy kostela sv. Jakuba Většího v Křeči, který kromě téměř shodných gest rukou i pohybu nohou je hosínskému vladaři blízký i typologií oděvu s tříčtvrtečními rukávy vybíhajícími v krátké pachy, i podobně pojatou architekturou trůnu na nízkém soklu. Čtyřcípý polštář, s rohy zakončenými kruhovými výběhy je běžnou pokrývkou stolců od čtyřicátých let, kdy postupně vystřídal prostorotvorným nárokům méně vyhovující polštář dvoucípý, běžný v iluminacích

⁸¹ Například ve scéně sv. Jana Evangelisty před Aristodemem v bývalé opatské kapli kostela sv. Prokopa v Třebíči z doby okolo roku 1260. Viz Jiří Mašín, *Románské malířství, DČVU I/1*, Praha 1984, s. 126, obr. 87.

Pasionálu i v rukopisech královny Rejčky,⁸² jeho čtyřcípá varianta se pak běžně objevuje v celé řadě výjevů Velislavovy Bible, či Krumlovského sborníku.⁸³ Podobně i posměšná gesta a karikované tváře jsou starého původu, častá ve výjevech Zatčení, Předvedení, Korunování trním či Bičování Ježíše Krista již v románském malířství, nejpregnantněji však znázorňovaná v Posmívání se Páně. Podobně i gesta, jimiž je Kristus uváděn pochopy před soudce, mají své pravzory v umění 13. století. V době hosínským malbám nejbližší stejným způsobem objímá Krista kolem zad i biřic ve Starém Plzenci, jehož levice vráží Kristovi výhruzně do hrudníku.

Bičování Krista u sloupu, které nechybí snad v žádném z nástěnných pašijových cyklů doby kolem poloviny 14. století, se většinou odlišuje pouze v umístění Krista za, nebo vedle sloupu a větší či menší měrou exprese a pohybech biřiců. Podobně je bičovaný přidržován za rameno jedním z pochopů v plzeneckém cyklu, v postoji těla a naklonění hlavy k pravému rameni má hosínský Kristus blízkou obdobu v téže bičované figuře Kunhutina Pasionálu.⁸⁴ Závislost hosínského malíře na předlohách vycházejících z pašijových cyklů, je v tomto případě nejmarkantnější. Ve všech výše zmíněných legendárních cyklech sv. Markéty totiž byla světice při bičování, bylo-li součástí výzdoby, zobrazena se svázanýma rukama připevněnýma vysoko na vodorovném břevně dřevěné mučební konstrukce, jakou můžeme vidět i ve známém Mučení světice ze závěru levé boční lodi kostela Panny Marie pod řetězem z třetí čtvrtiny 13. století.

⁸² Praha UK XIV A 17 (pozn. 78), např. fol. 16v, 36v. – Kapitulář královny Rejčky, Vídeň ÖNB cod. 1835, fol. 23, inic. E s trůnicí Madonou. Chorální kniha královny Rejčky, Vídeň ÖNB cod. 1813, fo. 43r, inic. D s králem Davidem hrajícím na loutnu, fol. 195r, inic. D s trůnicím Kristem. Vyobrazení Květ (pozn. 79), tab. IX, obr. 24, tab. XV, obr. 36.

⁸³ Velislavova bible, Praha UK XXIII, např. fol. 45r, 152v. Viz Antonín Matějček, *Velislavova Bible*, Praha 1926. – Karel Stejskal, *Velislav Biblia picta*, Pragae 1970. – Liber depictus, Vídeň ÖNB cod. 370, fol. 3v, 27v.

⁸⁴ Praha UK XIV A 17 (pozn. 78), fol. 7r.

Zobrazení draka bylo obvyklé například ve výjevech Posledního soudu, jak jej lze spatřit u nohou Krista trůnícího v mandorle již v třetí čtvrtině 12. století v kostele sv. Petra a Pavla v Albrechticích nad Vltavou⁸⁵, či v jeho boji s archandělem Michaellem, jak se objevuje v době hosínským malbám nepříliš vzdálené, v hradní kapli v Housce. Plošně pojatý domek s otevřenou přední stěnou lze vidět například v mariánském cyklu kostela sv. Václava v Bubovicích či v trojdílném obraze presbytáře kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách.

Vzhledem k frekventovanosti námětu stětí světce či světice v legendární tematice, bylo téměř nezbytnou nutností středověkého malíře jej zařadit do vlastního repertoáru, setkat se s ním můžeme ale i na několika místech Starého a Nového zákona, z nichž například Stětí sv. Jana Křtitele je vyobrazeno na jednom z klenebních medailonů svatojánského kostela v Janovicích nad Úhlavou. Hosínským malbám bližší se ale zdá několikere zobrazení tohoto aktu v hradní síni v Jindřichově Hradci, kde je podobně zobrazována hlava již s ranou na krku a anděl odnášející duši popraveného.

Je tedy zřejmé, že při komponování svých scén, mohl autor hosínské výzdoby, podobně jako většina umělců té doby pracující na rozličných zakázkách českého venkova, vycházet i z nepříliš bohatého rejstříku základních typů, zachycených ve vlastních a jistě i zděděných náčrtnících, jenž průběžně obohacoval o nové prvky, viděné v dílech i skicářích svých kolegů, či vzniklé v rámci požadavků doby a zaměstnavatelů. Takto mohl „modernizovat“ zejména kostýmní vybavení svých postav, úpravu účesů či pokrývek hlavy, inovovat vojenskou výstroj, obohatit své architektury o nové stavební prvky, či rozšířit repertoár dekorativních prvků.

⁸⁵ Jiří Mašín, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, Praha 1954, s.125, obr. 38.

Výjevy severní stěny východního travě lze dnes již bezpečně určit jako líčení života sv. Kateřiny. Jediný pokus o interpretaci jednotlivých scén učinil Pavelec, který zcela logicky vycházel z textu zachyceného ve Zlaté legendě. Výjev vpravo od okna ve středním pásu určuje jako scénu, v níž je panovník přítomen disputaci rétoriků a gramatiků se světící, polopostavu s nimbem bez obvyklé kontury zobrazenou v domku na levém kraji dolního pásu spojuje s výjevem ve vězení, které bylo podle slov legendy ozářené nepředstavitelným jasem. Fragment vpravo od domku, který byl mylně pokládán za torzo kola mu zůstává nejasný, „dvě až tři sedící a jednu stojící“ figuru pod oknem považuje za poslední předvedení Kateřiny před panovníka, kdy definitivně odmítá zradit svoji víru, následuje scéna s kolem a stětí světice.

Podle Jakubovy Legendy byla ve všech svobodných uměních vzdělaná Kateřina dcera krále Costa v Alexandrii, do které svolal římský císař Maxentius zástupy k obětování modlám. Zde se oba setkávají a Kateřina, která odmítá oběti, je uzavřena v císařově paláci. Při dalším rozhovoru s Maxentiem obhajuje svoji víru takovými argumenty, že císaři nezbývá než sezvat padesát nejučenějších mužů, kteří by je vyvrátili. Místo toho jsou ale Kateřinou přesvědčeni a obrací se ke Kristu, za což mají být upáleni. Před popravou jsou světící utěšováni, posilováni a poučováni o víře tak, že ani jejich vlasy, ani jejich oděvy nejsou ohněm poškozeny. Kateřina je znovu přesvědčována císařem, zbita a uvržena na dvanáct dní o hladu do žaláře. Sem za ní přichází císařovna a důstojník Porfyrius, kteří ji spatří obklopenou jasem a anděly natírajícími její rány a jsou obráceni na víru. Po dvanáct dnů je zde světice krmena holubicí páně, takže se před císařem objevuje znovu v plné kráse. Ten rozzloben nechává sestavit mučící nástroj o čtyřech kolech s železnými pilami a hřeby, která se ve dvojicích otáčí

opačným směrem, jedna dolu, která mají stahovat a trhat, protivná pak narážet a rvát vzhůru. Po Kateřinině modlitbě je však nástroj andělem páně rozbit a jeho roztříštěné části usmrcují čtyři tisíce přítomných pohanů. Královna se pak za tuto krutost přes Maxentiem, je odvedena za město a tam jsou jí císařovými sluhy vyrvána prsa a useknuta hlava, její tělo je pochováno Porfyriem. Když pak císař shání královnino tělo, Porfyrius se přiznává a je spolu s dvěma sty vojáky sťat. Kateřina pak dostává ještě poslední šanci zapřít svou víru, odmítá, v modlitbě se přimlouvá za ty, kdo ji budou vzývat a následně je sťata.

V interpretaci nejnižšího pásu lze tedy souhlasit se znázorněním výjevu v žaláři, podaném zde jako primitivní stavba se střechou. Fragment vpravo od něj se podařilo výše identifikovat jako bezhlavé torzo světice v červeném plášti. Podle směru natočení je pak lze spojit se sedícími postavami pod oknem a ve shodě s textem považovat za znázornění posledního předvedení před panovníka. Fragment stojící postavy pod oknem, přiřazovaný Pavelcem k předchozímu výjevu, je však zřejmě součástí následující scény, ve které se světice, zde opět dochovaná jen v dolní polovině těla, modlí před mučením koly. Stojící figura je pak zřejmě jedním z přihlížejících pohanů. Závěrečná scéna pak podobně jako na protější stěně představuje stětí světice s andělem již odnášejícím její duši. Při interpretaci středního pásu lze přijmout domněnku, že v jeho pravé části byla znázorněna disputace s filozofy, nejasný ale zůstává smysl prchající postavy se svázanými pažemi v jeho levé části. Vzhledem k tomu, že z líčení legendy její smysl nevyplývá, bude nezbytné porovnání s jinými malovanými legendárními cykly této světice.

Přes to, že podobně jako sv. Markéta byla i Kateřina jednou z nejoblíbenějších a nejuctívanější sveticí středověku, pro svou

moudrost byla oblíbenou patronkou středověkých univerzit, o jejím horlivém uctívání Karlem IV, pramenícím zejména z jeho přesvědčení, že jenom jejím přispěním zvítězil v bitvě u hradu San Felice v severní Itálii roku 1332 v den její památky již bylo řečeno mnoho, přes to se na našem území nezachoval podobný rozsáhlý cyklus o jejím životě. Ve fragmentech je ale její úcta doložena na několika místech. V kostele Narození Panny Marie v Holubicích je na severní stěně podvěží, vedle výjevu Kamenování svatého Štěpána, znázorněna scéna stětí této světice, na protější západní stěně pak společně se svatým Vojtěchem (?) tvoří společnost Panně Marii, podobně jako v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem, kde je však její společnicí svatá Dorota. Se dvěma scénami z jejího života se snad setkáváme i v nedalekém Myšenci, kde v horním pásu severní stěny presbytáře, dnes značně ztmavlém a nečitelném, byly snad původně zobrazeny dva těsně na sebe navazující výjevy sv. Kateřiny před Maxentiem a stětí světice.

Pro komparaci je tedy nezbytné nahlédnout za hranice našeho státu. V chórovém polygonu filiálního kostela v Oberdürnbachu v dolním Rakousku je utrpení této světice zobrazeno v osmi výjevech datovaných do doby okolo roku 1340.⁸⁶ Líčení začíná odepřením klanět se pohanským modlám, následuje zajetí Kateřiny, předvedení před Maxentia, první věznění ve věži, bičování světice, Kateřina je znovu vězněna a krmena od anděla, následuje upálení filozofů a konečně stětí sv. Kateřiny. Podobně, ale v deseti vzájemně dělených výjevech je její martýrium líčeno ve dvou pásech farního kostela v Pulkau, z doby kolem poloviny 14. století.⁸⁷ Zde po prvním setkání Kateřiny s Maxentiem u modly pohanského boha následuje disputace světice s filozofy, dále pak rozsáhlý výjev upálení

⁸⁶ Elga Lanc, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Wien 1983, s. 197-201, obr. 414, 415.

⁸⁷ Ibidem, s. 236-238, obr. 347, 348.

Kateřinou obrácených učenců, bičování světice, Kateřina je biřicem odváděna do vězení, v němž je v následujícím výjevu krmena andělem, děj pokračuje její modlitbou u popravčího kola, stětím císařovny a končí dvěma výjevy se stětím světice a odnášením její duše anděly na horu Sinai. V prvním případě byl tedy výjev disputace světice s filozofy zastoupen scénou jejich upálení. Světice v tomto výjevu stojí v jeho středu se sepjatými pažemi v modlitbě, po obou jejích stranách jsou zobrazeni učenci, v rozličných polohách polosedící, sedící i ležící na zemi, odvracející se při tom od středu, v němž je světice obklopena ohněm, znázorněným jako jakási paprsčitá aureola vybíhající od její figury. Bylo by tedy možné, že dlouhé paralelní brázdy, rozrušující zejména postavu panovníka v hosínském výjevu, byly původně těmito plameny, a tedy že i zde spojil, či nahradil autor výzdoby scénu disputace výjevem upálení filozofů. To by potvrzoval i pohyb figury v levé části výjevu, odvracející se od centrální, nezachované scény. Ve zcela zničené horní lunetě této stěny, by pak bylo možné předpokládat vyobrazení prvního setkání císaře a Kateřiny při obětování modlám, v předchozích případech znázorňované s klečícím Maxentiem a stojící světící po stranách pohanské modly.

Nejstarší literatura považovala výjev jihozápadního pole za čtoucího diákona se vznášejícím se andělem, či častěji za Zvěstování Panně Marii, nověji za písícího muže s psíkem a džbánem, poslední názor zde připouští stylizovaný portrét autora maleb a jeho pomocníka.

Z dnešního stavu je zřejmé, že jde o postavu laika v dobovém kostýmu s písařským náčiním v rukách, obklopeného džbánem na jedné a bílým zvířetem, nejpravděpodobněji psíkem, na druhé straně. K němu vztahuje ruce s okrouhlou nádobou s červeným

vnitřkem druhá, rovněž nimbem ani kostýmne neurčená figura. V porovnání s výzdobou východních polí, je zde užito většího měřítka figur, které by umožnilo dělení tohoto pole maximálně do dvou vodorovných pásů. Celý výjev je prodchnut naprosto světskou atmosférou umocněnou i žánrově působícím zátiším konve a psa. Přesné určení smyslu této scény v daném prostoru z rozsahu, v jakém se dochovala, je zdá se nemožné a nemaje adekvátního srovnávacího materiálu, lze o něm smýšlet pouze na hypotetické úrovni.

Vyobrazení píšícího muže, ať již u pulpitu, nebo bez něj, je velmi běžné zejména v knižní iluminaci. Takto znázorňováni bývali proroci, evangelisté, církevní Otcové, apoštolé, ze světců pak například Tomáš Akvinský, Bernard z Clairvaux, sv. Dominik, ale i některé další, historii již naprosto neznámé postavy, kterým byli připisovány různé biblické, církevní, teologické, řádové a jiné spisy. Pokud takto znázorněné osoby nebyli určeny svatozáří či atributem, případně řádovým či jiným církevním oděvem, ale i odznakem světské moci, je jejich identita určena textem samotným, ať již explicitně, či postavením v jeho prologu či incipitu, nebo byli označovány jednoduchým přepisem ve vyobrazení samotném, v narativních líčeních pak může jejich totožnost vyplývat z daného děje. V nástěnném malířství jsou takto nejčastěji zobrazováni evangelisté, povětšinou v klenebních kápích či konchách apsid.

Zcela světsky znázorněného muže v dobovém kostýmu bez světských či církevních odznaků, by tedy mohl charakterizovat jeden z předmětů, které ho obklopují, nebo jeho vazba k okolnímu kontextu.

Z bohaté symboliky psa, jako nositele kladných i negativních vlastností, která vyrůstá již ze starověkých kultur, lze s hosínským výjevem spojit snad pouze jeho vyhledávanou věrnost, pro kterou se

stal i jedním z atributů personifikované Víry či Věrnosti.⁸⁸ V tomto smyslu jej lze často vidět u nohou věrných manželek i manželských párů. Se džbánem jako atributem se v daných souvislostech nesetkáváme, takže jej lze vnímat nejspíše pouze v jeho prvotní funkci, jako nádoby na uchovávání a nalévání tekutin. Bližší identifikaci tedy tyto dva zobrazené předměty neumožňují.

Laika u písařského pultu ve společnosti druhé, k němu se vztahující osoby, můžeme zaznamenat v legendárním líčení života sv. Doroty; jde o pochybovačného písaře Theofila, který Dorotu při cestě na její popravu uštěpačně požádal, aby mu poslala plody z rajské zahrady. Po její smrti se mu zjevilo dítě-Ježíš a předalo mu košík růží a jablek. Bylo by tedy možné předpokládat znázornění tohoto výjevu v horní polovině pole, tak jak je vyobrazeno na jižní stěně závěru kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, v dolní polovině, redukované dveřním otvorem, pak nejspíše devocionální zobrazení stětí světice. Pro podpoření této hypotézy však chybí základní fakt, totiž křížový nimbus u hlavy druhé, fragmentárně dochované figury.

V rámci daného kontextu, tedy malířské výzdoby celého prostoru, by zde bylo logicky místné znázornění autora předloh obou legend, Jakuba de Voragine. Nasvědčovalo by tomu i znázornění bílého psa u jeho boku, jako atributu dominikánů, jejichž řádu byl členem. Právě ale tato jeho příslušnost, i jeho pozdější úloha jako janovského arcibiskupa, je vyvrácena kostýmní charakteristikou písaře, která je s jeho obojím působením v rozporu.

Konečně tedy nezbývá než připustit, že v tomto sakrálním prostoru bylo zobrazeno zcela světské, bezstarostně žánrovou atmosférou naplněné téma, ve kterém se hrdě spodobnil autor výzdoby se svým pomocníkem tak, jak jej známe z několika případů v knižním

⁸⁸ K tématu nejnověji Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 156-157. Zde i vyčerpávající souhrn literatury.

malířství, pro které však v dochovaném fondu nástěnného malířství první poloviny 14. století nemáme srovnatelné obdoby.

Jak již bylo řečeno, není profánní téma v blízkosti sakrálního zcela výjimečné, stále se rozšiřující fond nástěnných maleb svědčí o důležitější roli světské tematiky, než jaká jí byla dosud přisuzována. Nepoměr těchto památek k památkám sakrálním, může být způsoben i tím, že profánní náměty podléhaly proměnám životních potřeb a tím i rychlejší zkáze. K již uvedeným takovým příkladům v nástěnném malířství lze připojit i vyobrazení Ptolemaiovy sluneční soustavy v kostele sv. Jakuba ve Chvojnu,⁸⁹ či značně porušený genealogický cyklus přemyslovských knížat s jejich manželkami v kněžišti kostela v Zahrádce,⁹⁰ o množství zobrazených donátorů i jejich erbů nemluvě. V knižní iluminaci jsou světská témata častá zejména v droleriových motivech. Z této oblasti malířství jsou známy i „autoportréty“ malířů daných rukopisů, jako literaturou mnohokrát zmiňovaný malíř Hildebert a jeho pomocník Everwin, kteří se na konci Augustinova *De civitate Dei* z druhé čtvrtiny 12. století zobrazili při práci ve skriptoriu,⁹¹ znovu pak na dedikačním listě Olomouckého horologia, zde již bez pulpitu, zato však s dvěma miskami s barvou v rukách Everwina, který je přináší svému mistru v pozici velmi obdobné s hosínskou figurou.⁹² V těchto souvislostech byl vysloven i názor, že na titulní straně téhož *De civitate Dei*, zobrazujícího Marcellina a sv. Augustina sedícího v rozvilinové iniciále G, v jejíž úponcích je umístěna drobná chlapecká postavička, propůjčil malíř své rysy Marcellinovi, kterého Augustin v předmluvě

⁸⁹ Zuzana Všecková, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 1999, s. 39, obr. 28.

⁹⁰ Karel Stejskal, *Počátky gotického malířství*, DČVU I/1, Praha 1984, s. 303.

⁹¹ Praha, KK A 21/1, fol. 153r, Hildebert a Everwin s myší. Mašin, *Románské (pozn. 81)*, s. 109-11, obr. 76. Monograficky Antonín Friedl, *Hildebert a Everwin, románští malíři*, Praha 1927.

⁹² Stockholm, Královská knihovna theol. A 144, fol. 34v, dedikační obraz. 1136. Mašin, *ibidem*.

svého traktátu oslovuje a kterému je rukopis určen, a takto se stal Hildebert v osobě Marcellina druhem Augustinovým.⁹³

V prosebném pokleku se zobrazili ve svých rukopisech malíři Beneš a Pešek,⁹⁴ nápisem „Nycolaus illuminator de Praga“ se v kruhovém medailonu na konci rukopisu Bible muzea v Nise označil malíř Mikuláš z Prahy.⁹⁵ V tomto rukopise, datovaném přepisem na titulním, dnes ztraceném, listě Geneze rokem 1354, je v dolní borduře prvního listu Prologu zobrazen v levém rohu písař u pultu s perem a nožikem v rukách, za nímž, na svislé žerdi iniciály, visí okrouhlá čtvera a před ním vedle pultu stojí veliký džbán, nápadně podobný hosínskému. Z pravé strany přináší ženská figura písaři dvojdielnou číši. Tato samá číše se objevuje i v Mikulášových rukách na konci spisu, zdá se tedy, že se jí ztotožnil s postavou v droleriové scéně.

V nástěnném malířství bychom se s podobným sebevědomím, ve kterém se autor výzdoby hrdě zpodobil vedle svého díla, mohly setkat na našem území v zatím jediném známém případě, ve výzdobě kaple při chóru dominikánského klášterního kostela sv. Václava v Opavě, datované před rok 1336, kde se její autor, Nicolaus pictor, pracující pravděpodobně ve službách podporovatele dominikánského řádu Mikuláše II, opavského knížete a královského podkomořího, zobrazil podobně jako iluminátoři Beneš a Pešek v prosebném pokleku, s mečem u pasu. Pokud by tedy i

⁹³ Mašín, *ibidem*.

⁹⁴ Svatojiřský kanovník, redaktor, písař a iluminátor abatyše Kunhuty na fol. 1v tzv. Pasionálu abatyše Kunhuty (Praha UK XIV A 17). Stejskal, *Pasionál* (pozn. 78), obr. 1b. Malíř Pešek, na kterého pamatovala ve své závěti královna vdova Alžběta Rejčka, podobně jako na jeho druha Oldřicha, je ztotožňován s prosebníkem v pravé borduře fol. 188r s iniciálou D, Rajhradského antifonáře a žaltáře (Brno UK R 355) z doby kolem roku 1323. Jan Květ, *Iluminované rukopisy královny Rejčky*, Praha 1931, tab XIX, obr. 44. – Stejskal, *Počátky* (pozn. 86), s. 293, 297.

⁹⁵ Nysa, Muzeum w Nysie, PA 3883, fol. 496r. Karel Chytil, *Příspěvky k dějinám českého umění iluminátorského z II. pol. XIV. a poč. XV. století*, PA XXXIII, 1923, s. 97n., zejm. 97-100, obr. 51. – Pavel Brodský, *Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách*, Praha 2004, s. 96-99.

v hosínském výjevu zachytil malíř sebe a svého pomocníka při práci, svědčilo by to mimo jiné i o velkorysosti donátora, jehož zobrazení byl ponechán nepoměrně menší a méně prestižní prostor, i o jeho hodnocení umělce a umělecké tvorby jako takové.

Ve výzdobě apsidy zastupuje starší motiv *Majestas Domini*, vyobrazení Nejsvětější Trojice v podobě Trůnu Boží milosti, jejíž mandorlu připomíná tvar rozevřené drapérie nesené anděly. Takové vyobrazení nejsvětější Trojice je starého ikonografického schématu západního původu, se kterým se v polovině 14. století můžeme setkat poměrně často v knižní iluminaci, nástěnné malbě i monumentální plastice. Z nejstarších příkladů jsou to například dvě vyobrazení tohoto motivu v rukopisech královny Rejčky. Ve vídeňské chorální knize se vyskytuje motiv *Gnadenstuhlu* v té podobě, v jaké ho známe z Hosína; přísně symetricky podaná horní polovina těla Boha Otce, držícího v rozpřažených rukách kříž s korpusem Krista, je podobně jako v Hosíně poplatná ještě románským vzorům.⁹⁶ Ikonograficky zajímavější je druhé zobrazení, v němž drží Bůh Otec drobný kříž s Ukřižovaným v levé ruce a svislé břevno kříže má opřeno v klíně, holubice Ducha Svatého je umístěna mezi oběma těly.⁹⁷ Hosínským malbám jsou ale ikonograficky daleko bližší obrazy toho tématu na vnitřní straně triumfálního oblouku ve velmi blízkém farním kostele sv. Mikuláše v Ševětíně, rovněž obklopeném asistujícími figurami, či na deskovém obraze Nejsvětější Trojice ve Slezském muzeu ve Vratislavi. S poměrně výjimečnou ikonografickou kombinací trojičného motivu s vyobrazením Posledního soudu se v polovině 14. století setkáváme na severní stěně presbytáře dráčovského kostela sv. Václava, kde kromě všech

⁹⁶ Chorální kniha královny Rejčky, Vídeň, ÖNB cod. 1813, fol. 119r, inic. D. Viz Květ, *Iluminované* (pozn. 89), tab. XIV, obr. 35.

⁹⁷ Brno UK R 355, fol. 121r, inic. D. Viz ibidem, tab. XVIII, obr. 43.

běžných podstatných součástí velkých kompozic tohoto námětu, s apokalyptickým Kristem trůnícím na duze v centru mandorly, je zobrazena i polopostava Boha Otce s holubicí Ducha svatého v podobném kompozičním uspořádání jako v Hosíně. Naprosto ojedinělé se ale zdá spojení s typem Ukřižování na větrovém kříži, s diagonálními břevny navíc prohnutými směrem k zemi v místech uchopení kříže Bohem Otcem. I samotné vyobrazení tohoto typu Ukřižování je v polovině 14. století na našem území výjimkou, poměrně často se ale ještě v šedesátých letech objevuje u našich jižních sousedů. Je tomu tak například již ve výše zmíněné výzdobě filiálního kostela v Oberdürenbachu či ještě dokonce ve třetí čtvrtině 14. století v zámecké kapli Seiseneggu.⁹⁸ Jedinou možnou paralelou spojení Ukřižovaného na větrovém kříži s motivem Gnadenstuhlu by mohl být reliéf tzv. tympanonu Panny Marie Sněžné, kde je však znázornění stromového kříže odůvodněno dolní částí reliéfu, ze kterého vyrůstá.⁹⁹

Při interpretacích světeckých postav apsidy byla zmiňována jména sv. Kateřiny a Markéty a apoštolové sv. Petr a Pavel, z nich pouze Krčálová přesněji identifikovala danou světici s konkrétní postavou a sice sv. Kateřinu s figurou při severním okraji apsidy. Důkazem pro tuto interpretaci jí byl předmět okrouhlého tvaru, jenž světice drží v ruce a analogicky se zasvěcením kostela zde předpokládala přítomnost apoštolů v bezprostřední blízkosti Trůnu. Důkladný průzkum maleb však prokázal fragment horní poloviny kola u postavy znázorněné po levém boku této světice, stojící blíže k centrálnímu výjevu, neboli u postavy domnělého sv. Pavla. Identifikací této figury se sv. Kateřinou, tedy z celkové výzdoby mizí

⁹⁸ Lanc, *Die mittelalterlichen* (pozn. 86), s. 347-348, 482-5.

⁹⁹ K tématu nejnověji Jiří Fajt – Hana Hlaváčková – Jan Royt, *Das Relief der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt*, *Bulletin of The National Gallery in Prague*, 1993-1994, s. 16-27

postavy titulárních světců. Fragmentární zachování atributů ostatních asistujících světců, či spíše světic, nedovoluje jejich přesnou identifikaci. Rouška na hlavě levé krajní postavy a fragment okrouhlého předmětu v její pravici by mohly svědčit o zobrazení sv. Marie Magdaleny. Ani kniha tušená z otisku omítky by této interpretaci neodporovala. Její společnicí by pak mohla být na protějším okraji apsidy znázorněná sv. Marta a analogicky s výzdobou kostela lze chybějící postavu považovat za sv. Markétu.

Otisk Kristovy tváře na roušce nesené anděly svým umístěním na triumfálním oblouku reflektuje původní význam zázračného Abgarova obrazu, jehož umístění na branách města Edessy uchránilo obyvatele města před útoky Peršanů.¹⁰⁰ V podobném významu, tedy zaštitit nedotknutelnost sakrálního prostoru je znázorněn i Veraikon ve vrcholu čelní stěny triumfálního oblouku v kostele sv. Štěpána v Horním Bukovsku, z doby po polovině 14. století, z kterého se zachovala jen spodní část roušky a barevné stopy po Kristově obličejí s křížovým nimbem. Tímto svým začleněním do ikonografie církevní stavby, tedy odkazuje spíše k původnímu mandylion, nežli k vera-ikoně, která je spíše sudáriem, neboli látkou, jenž zanechávala stopy Kristova těla, umučení a smrti. Z dvou základních typů je hosínská tvář Krista bližší spíše karlštejnskému typu; krátký vous kryjící bradu i tváře, plná tvář i krátké, do stočených hrotů vybíhající vlasy, jsou mu zcela jistě bližší, než známému svatovítskému typu s protáhlým obličejem i vousem. Tento archaizující a neslohový typ můžeme najít například v celostranné miniatuře Brevíře velmistra Lva křížovníků s červenou hvězdou, či ještě dříve v rámci nástrojů Kristova umučení

¹⁰⁰ Typem tohoto zobrazení se nejdůkladněji zabývali Ivo Kořán, *Gotické Veraikony a svatolukášské Madony v pražské katedrále*, *Umění XXXIX*, 1991, s. 286-316 a Olga Pujmanová, *Madona Aracoeli a Veraicon v Praze*, *Umění XXXX*, 1992, s. 249-263 Zde i vyčerpávající souhrn ostatní literatury.

v Pasionále abatyše Kunhuty.¹⁰¹ V nástěnném malířství ji znovu mezi Armou Christi můžeme spatřit ve výzdobě kostela v Průhonicích. S karlštejnským typem se běžněji setkáváme až později, i přesto však ještě v 70. letech se na mozaice Posledního soudu Zlaté brány svatovítské katedrály objevuje starší historizující typ.

Kdo byl onen klečící donátor u výjevu Stětí sv. Markéty lze zjistit snad jen šťastnou náhodou, prostý oděv i absence rodových i šlechtických znaků neumožňují přesnější identifikaci, ani pramenná literatura není v tomto směru žádným vodítkem. Hosínská farnost byla stabilní součástí Hlubockého panství, které ačkoliv v držení panovníka často měnilo svého majitele, bývající často dáváno zástavou za královské půjčky, jeho držitelé byli však členy vysoce postavených jihočeských rodů, kteří by jistě neváhali odkázat na svůj původ zřetelným důkazem.¹⁰²

III/2 Stylově-kritická analýza

Pro fragmentární zachovalost maleb bylo možné je stylově řadit pouze v rámci komparačních postupů. Nejčastěji byly srovnávány s jindřichohradeckou svatojiřskou legendou, Velislavovou biblí a s rukopisy saských právních knih.

S malbami v komnatě hradu v Jindřichově Hradci mají legendární výjevy společné řazení do vodorovných pásů. Jsou však od sebe oddělovány architektonickými články či stromy, jednotlivé výjevy jsou zaplněny komparzujícími figurami, neodpovídá ani proporcionalita postav, kromě protáhlejšího měřítko je jejich tělesná osa vesměs staticky vertikální, jejich gesta jsou přiměřenější a

¹⁰¹ Praha UK XVIII F8, fol. 1v. – Praha UK XIV A 17 (pozn. 78)

¹⁰² Mezi nimi lze zmínit např. Čěcu z Budějovic či Záviše z Falkenštejna, za Jana Lucemburského bylo panství v držení Viléma z Landštejna, po smrti Karla IV. je získali Pernštejnové, Poche, *Umělecké* (pozn. 36), s. 381n.

plynulejší, zároveň ale i více schematičtější. Rovněž typologie účesů i oděvů je odlišná, stále ještě se zde v převážné většině případů uplatňuje starší typ dlouhého šatu, moderní kostým je vyhrazen pouze pro charakteristiku negativních postav, i přes znehodnocení maleb neodbornými restaurátorskými zásahy je zřejmé, že malíř aditivně přiřazoval jednotlivé osoby v jediném pásu překrývající jejich údy jeden přes druhý, bez ohledu na umístění figur v prostoru. Narativního líčení je zde dosahováno zaplněním prostoru figurami i předměty, což se zdá být nejmarkantnější rozdíl proti hosínským cyklům.

Byly to zejména Matějčkovy práce, které uváděly hosínské cykly do souvislosti s iluminacemi Velislavovy bible, ale již on sám zdůraznil především typologickou příbuznost obou celků. Jejich společná narativní tendence byla potom později často zaměňována s lineárními sklony Velislavovy bible, jejichž vliv je sice ještě stále patrný v hosínských cyklech, nicméně preference barvy je zde zcela zřetelná. Ačkoliv jsou figury biblického děje ve svých gestech podstatně umírněnější a v důsledku i bližší realitě, je v nich přesto patrná spíše snaha o oživení figur, nežli o obsahovou sdílnost gest tolik zřejmou v loutkových pohybech hosínských figur.

Při komparaci hosínského materiálu se saskými právními knihami byla vždy kladena snaha na to nalézt nejbližší období z tří v úvahu přicházejících rukopisů: heidelberského, drážďanského a oldenburského. Zdá se být zcela zřejmé, že nároky na přesné postihu obsahu gest vyplývající z určení těchto knih, jež měly být názorným exemplem pro morálku středověkého člověka, které se odrazily v obsahem naplněných gestech jejich postav, byly směřované pro genezi stylu hosínského mistra. Předimenzované ruce, přehnané pohyby jejich paží, bez ohledu na odlišnou

typologickou či figurální složku dokládají zásadní vliv rukopisů tohoto druhu na malířský projev autora hosínských maleb.

Hodnocení a závěr

Některá nová zjištění této práce se zdají být důležitá pro interpretaci i vnímání výzdoby interiéru původního románského prostoru. Zcela zásadní se zdá být ztotožnění postavy apsidy, původně považované za sv. Pavla, se sv. Kateřinou. Vytlačení titulárních světců z ikonografie výzdoby, ve spojení s dosud opomíjeným, v Branišově popisu zaznamenaným, průchodem spojujícím románskou stavbu přímo s lodí bývalého gotického kostela nasvědčuje tomu, že v době vzniku malířské výzdoby nebyl prostor zákristií, ale soukromou panskou kaplí. Tím by byla ospravedlněna i pro zákristie netypická bohatost výzdoby. Provedení maleb je v úzkém vztahu se sakrálním významem daného prostoru. Na nejčestnějším místě, v apsidě, zaplňují stěny vážné, hieraticky přísné figury, vznešených gest i postojů. Archaismus použitých předloh, zejména například v tváři Boha Otce konstruované podle byzantských malířských příruček, je zcela zjevný. Zrovna tak užití v té době již u nás překonaného typu větvového kříže s korpusem Ukřižovaného. V detailu, zejména u postav andělů nesoucích drapérii, lze však již tušit to, co je plně rozvedeno v legendárních cyklech. Ačkoliv motivem stále sakrální, jsou zpracovány ryze světským způsobem, jehož vyvrcholení lze vidět ve zcela profánním znázornění výjevu písaře a jeho pomocníka. Soukromou donací by i tento výjev byl v rámci sakrálního prostoru zcela ospravedlněn, a mohl by být pak vnímán jako doklad pokročilého nazírání na osobu umělce i na hodnotu umělecké tvorby.

Odlišné tematické bylo přizpůsobeno i umělecký projev malíře, ve kterém se odráží i jeho schopnost vnímat uměleckou výzdobu v rámci celku. Právě tato jeho schopnost je pak dobře patrná i v komponování legendárních cyklů. Je možné se v nich orientovat přesně tak, jak navádějí gesta figur v nich zobrazených, i v jiných

směrech, než v obvyklém horizontálním dějovém odvíjení. Znovu to dosvědčuje promyšlenou koncepci, která tak kompenzuje případnou uměleckou nedostatečnost. Při skladbě jednotlivých výjevů pak malíř užívá pouze nejnutnějších prvků pro charakteristiku prostředí a děj omezuje pouze na zobrazení jeho hlavních aktérů. Takto vyprázdněné prostory jsou pak ale naplněné bohatou mimikou rozpohybovaných figur, v nichž malíř, jenž znal dobře své předlohy, se s nimi právě pro jejich omezený výběr naučil dobře zacházet. Byl ale schopen reflektovat i některé nové požadavky doby. Postavy již nejsou aditivně přiřazovány jedna k druhé, základny jejich nohou bývají zobrazovány v různé výši, zcela již mizí typické překrývání se špiček obuvi. Rovněž postavení některých tělesných partií do diagonály, jako například ramen či kolen, jsou dalšími reakcemi na tyto potřeby, zrovna tak jako lokálně dochovaná modelace barvou, dobře patrná u trupu muže u pultu. Držení těla s prohnutými zády a vystouplým bříškem se již odvolává k umělecké produkci některých skriptorií šedesátých let 14. století. Zdá se tedy, že pro dataci hosínských maleb jsou důležité právě tyto reflexe soudobých uměleckých snah, ač stále velmi neumělé, prosazované do jinak zcela konzervativního a často již i vývojově překonaného uměleckého názoru. Podobným stylem se toto chtění odráží například v tzv. ostrovském exempláři legendy sv. Hedviky. Nakonec i typ tváře Veraikonu nasvědčuje pro pozdější dataci, než jaká je obvykle uváděna.

Setkáváme se zde tedy zřejmě s jedním z oněch příkladů, které dlouho do padesátých let udržovaly malířskou mluvu na úrovni dosažené v první polovině čtrnáctého století, obohacujíc je o nové podněty i osobitě je přetvářející.

Seznam použité literatury

- Birnbaum Vojtěch, Románská architektura, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách I.*, Praha 1931, s. 25.
- Braniš Josef, *Dějiny středověkého umění v Čechách I.*, Praha 1892.
- Braniš Josef, Gothische Wandmalereien, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, 1902, str. 66.
- Braniš Josef, *Obrazy z dějin jihočeského umění*, Praha 1909.
- Braniš Josef, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém*, sv. VIII., politický okres Česko-budějovický, Praha 1900.
- Brodský Pavel, *Illuminované rukopisy českého původu v polských sbírkách*, Praha 2004.
- Demus Otto, *Romanische Wandmalerei*, München 1968.
- Denkstein Vladimír – Matouš František, *Jihočeská gotika*, Praha 1953.
- Dvořáková Vlasta – Krása Josef – Merhautová-Livorová Anežka – Stejskal Karel, Hosín: Church of Saints Peter and Paul, *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378*, London 1964, s. 131-132.
- Dvořáková Vlasta – Krása Josef – Stejskal Karel, *Středověká nástěnná malba na Slovensku*, Praha – Bratislava 1978.
- Emler Josef, *Regesta diplomatica nec non epistolarie Bohemiae et Moraviae III (1311-1333)*, Pragae 1890.
- Emler Josef, *Libri confirmationum de beneficia ecclesiastica Pragensem per archidiocesim I, pars 2*, Pragae 1874.
- Fajt Jiří – Hlaváčková Hana – Royt Jan, Das Relief von der Maria – Schnee – Kirche in der Prager Neustadt, *Bulletin of The National Gallery in Prague* III-IV, 1993-1994, s. 16-27.
- Friedl Antonín, *Hildebert a Everwin, románští malíři*, Praha 1927.

Hauser P., Beiblatt für Denkmalpflege, Verzeichnis der 1902-1906 in Österreich aufgedeckten Wandmalereien, *Jahrbuch der k. k. Zentr. Kom.*I, 1907, s. 121-136.

Hönigschmid Rudolf, Gotické nástěnné malby v kostele sv. Prokopa v Krupce, *Umění* IV, 1931, s. 133-139.

Chytil Karel, Příspěvky k dějinám českého umění iluminátorského z II. pol. XIV. a poč. XV. století, *PA* XXXIII, 1923, s. 97-106.

Kořán Ivo, Gotické Veraikony a svatolukášské Madony v pražské katedrále, *Umění* XXXIX, 1991, s. 286-316.

Krčálová Jarmila, Hosín – kostel sv. Petra a Pavla, in: Jaroslav Pešina (ed.), *Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300-1350*, Praha 1958, s. 252-258.

Kuba Ludvík, Staré malby v Hosíně u Budějovic, *Květy* XXIV, 1902, s. 596-615.

Künstle Karl, *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926.

Kuthan Jiří, *Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny XIII. století*, České Budějovice 1972.

Květ Jan, *Iluminované rukopisy královny Rejčky*, Praha 1931.

Lanc Elga, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Wien 1983.

Lanc Elga, Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich, *Umění* XLI, 1993, s. 168-178.

Lehner Ferdinand Josef, *Dějiny umění národa českého I.*, Praha 1903.

Líbal Dobroslav, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001.

Líbal Dobroslav - Merhautová Anežka, Raně středověká architektura v Čechách (rec.), *Umění* XXII, 1974, s. 160-175.

Martan Alois, Restaurování nástěnných maleb v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně, *ZPP* LVI, 1996, s. 84-89.

Martan Alois, *Zpráva o průběhu restaurátorských prací v interiéru kaple kostela sv. Petra a Pavla v Hosíně, okres České Budějovice*, (nepublikovaná zpráva), 5. 11. 1994, nestr., 128 bar. obr.

Mašín Jiří, Románské malířství, *DČVUI/1*, Praha 1984, s. 121-136.

Mašín Jiří, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, Praha 1954.

Matějček Antonín, *Dějepis umění II*, 1924.

Matějček Antonín, Gotické malířství, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, Praha 1931, s. 258-273.

Matějček Antonín, Gotické malířství, *Dějepis výtvarných umění v Československu*, Praha 1935.

Matějček Antonín, O českém malířství XIV. století, *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1920-1921*, 1922, s. 24-34.

Matějček Antonín, *Velislavova bible*, Praha 1926.

Mencl Václav, Architektura předrománských Čech, *Umění VII*, 1959, s. 331-353.

Merhautová Anežka, *Raně středověká architektura v Čechách*, Praha 1971.

Merhautová-Livorová Anežka, A short survey of mural painting 1300 – 1350, in: Dvořáková – Krása – Merhautová – Stejskal, *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378*, London 1964, s. 25-41.

Neznámý autor, Farní zprávy. Hosín, *Farní věstník pro České Budějovice a okolní osady V*, 1935, č. 11, s. 155. (autor neuveden).

Neznámý autor, Literární a umělecké drobnůstky, značka z., *Lidové noviny IX*, 13. 9. 1901. (autor neuveden)

Neznámý autor, Thätigkeit im Jahre 1900, *Bericht der k. k. Central-Commision IX*, 1901, s. 23. (autor neuveden)

Pavel Jakub, *Dějiny našeho umění*, Praha 1947.

- Pavelec Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně. Nová zjištění, *ZPP* LVI, 1996, s. 77-83.
- Plachá-Gollerová Jitka, *České nástěnné malířství první poloviny XIV. století*, netištěná disertační práce, Praha 1933.
- Plachá-Gollerová Jitka, Česká nástěnná malířství první poloviny XIV. století, *PA* XL, 1937, s. 24-41.
- Pešina Jaroslav (ed.), *Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300-1350*, Praha 1958.
- Petrů Eduard, *Život svaté Kateřiny*, Praha 1999.
- Poche Emanuel (ed.), *Umělecké památky Čech 1, (A-J)*, Praha 1977.
- Prokopová Zdeňka, *Hosín, historie a umělecké památky*, České Budějovice 1997, nestr.
- Prokopová Zdeňka – Odložil Petr, *Ševětín, Hosín, Dolní Bukovsko*, České Budějovice 1997.
- Pujmanová Olga, Madona Aracoeli a Veraikon v Praze, *Umění* XXXX, 1992, 249-263.
- Radocsay Dénes, *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Corvina 1977.
- Royt Jan – Šedinová Hana, *Slovník symbolů*, Praha 1998.
- Spina Franz, *Die alttschechische Katharinenlegende der Stockholm-Brünner Handschrift*, Praha 1913.
- Stejskal Karel, Počátky gotického malířství, *DČVU* I/1, Praha 1984.
- Stejskal Karel, *Velislai Biblia picta*, Pragae 1970.
- Šittler Eduard, Fresky Hosínské, *PA* XXII, 1906-1908, s. 154-166.
- Teige Josef, („Různé zprávy“), *ČSPSČ* XI, 1903, s. 56.
- Togner Milan, Románské maliarstvo na Slovensku, *Umění* XLII, 1994, s. 324-338.

Togner Milan, *Středověká nástěnná malba v Gemi*, Bratislava 1989.

Urbánková Emma – Karel Stejskal, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha 1975.

Voragine Jacques de, *La légende dorée*, (přel. T. de Wyzewa), Paris 1902.

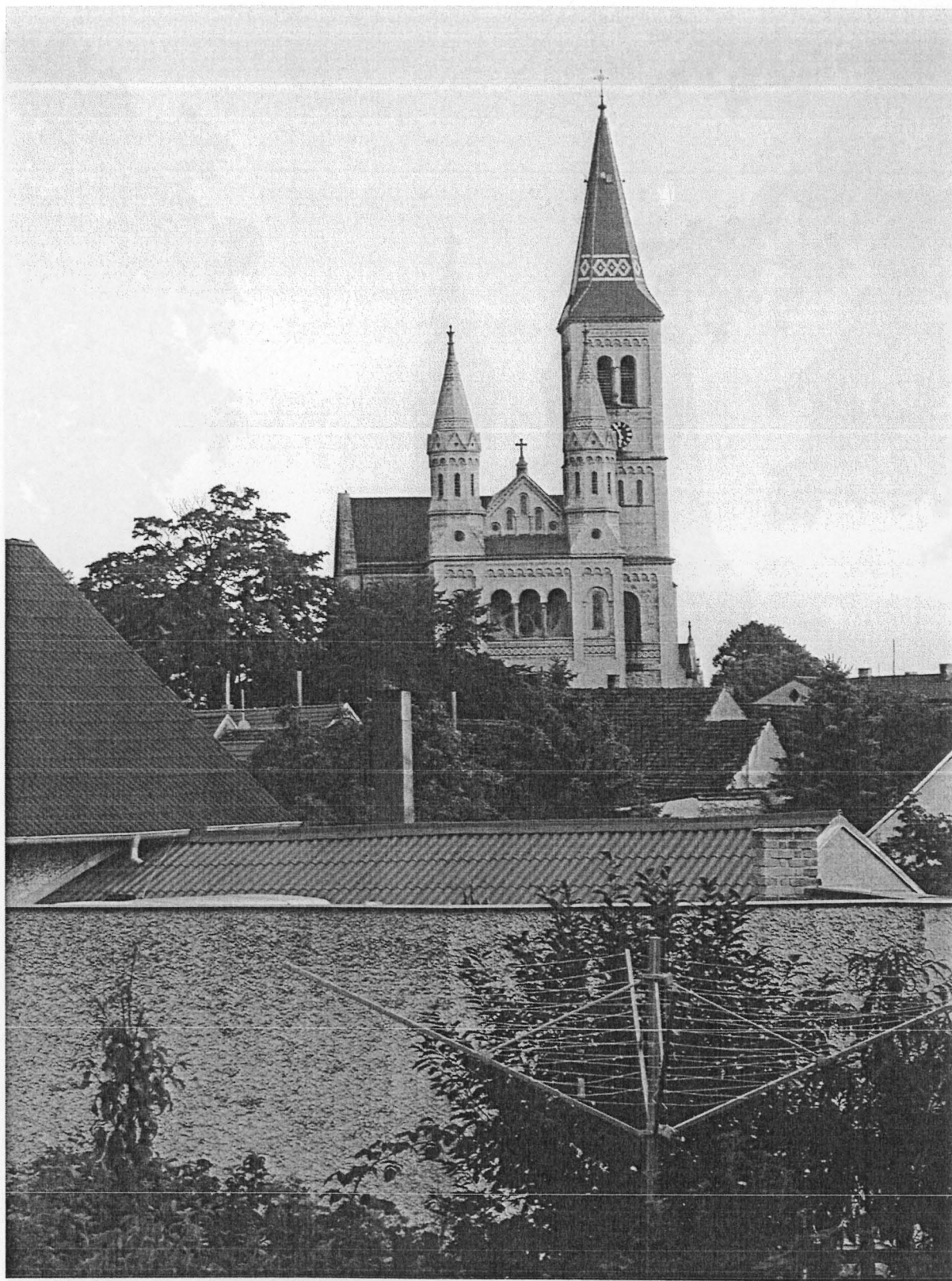
Voragine Jakub de, *Legenda aurea*, (z latinského originálu Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia Lombardica dicta, rec. dr. Theodor Grässe, III. vydání, 1890, Vratislav, přeložili Václav Bahník - Anežka Vidmanová - Irena Zachová), Praha 1998.

Všetečková Zuzana, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 1999. *není správně citováno*

Wágner Václav, Konservace nástěnných maleb, *Věstník Klubu za starou Prahu* XV, 1931, č. 5-6, s. 33-41.

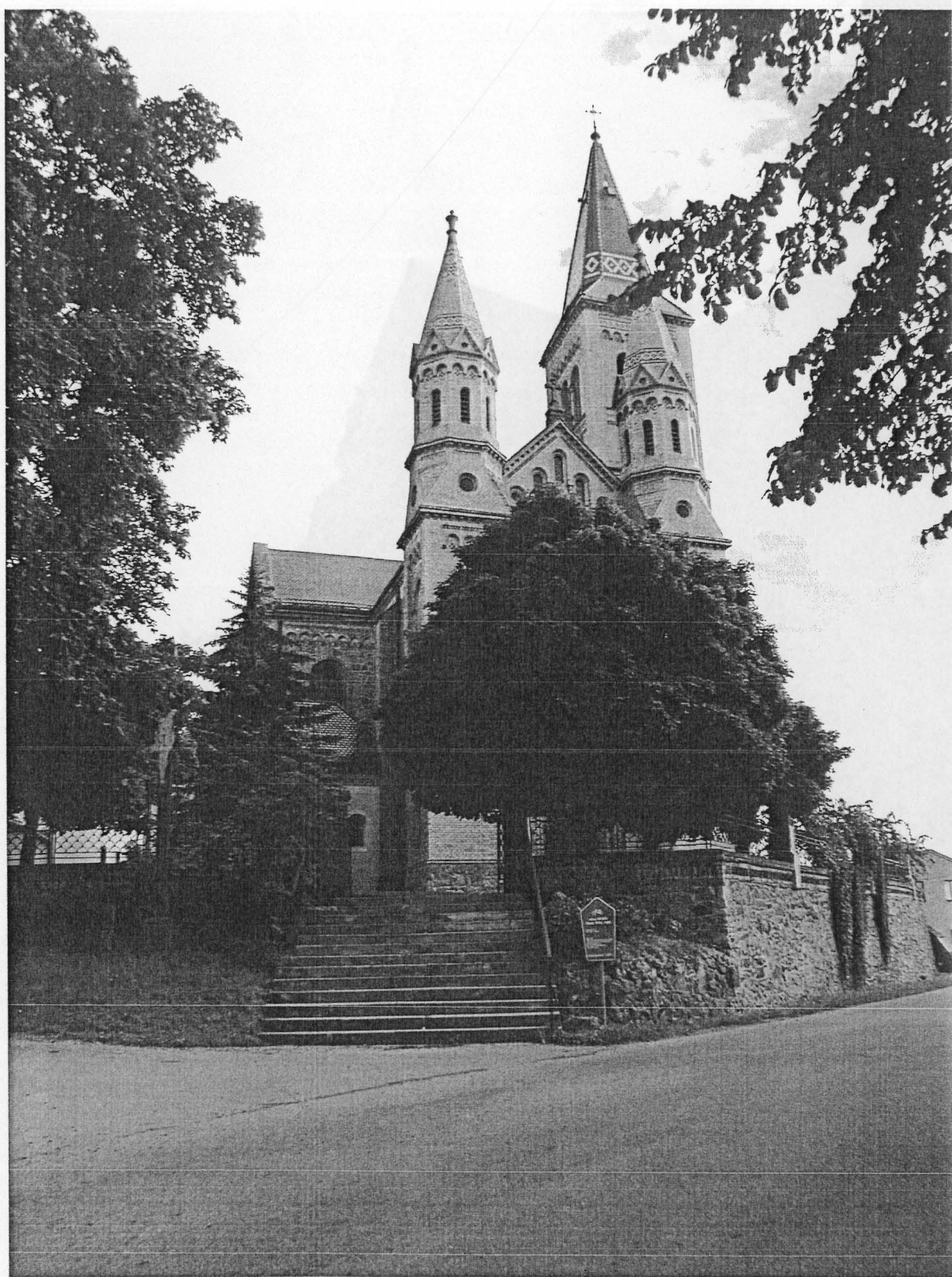
Wirth Zdeněk (ed.), *Umělecké památky Čech*, Praha 1957.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1 Kostel sv. Petra a Pavla v Hosíně, celkový pohled od severu

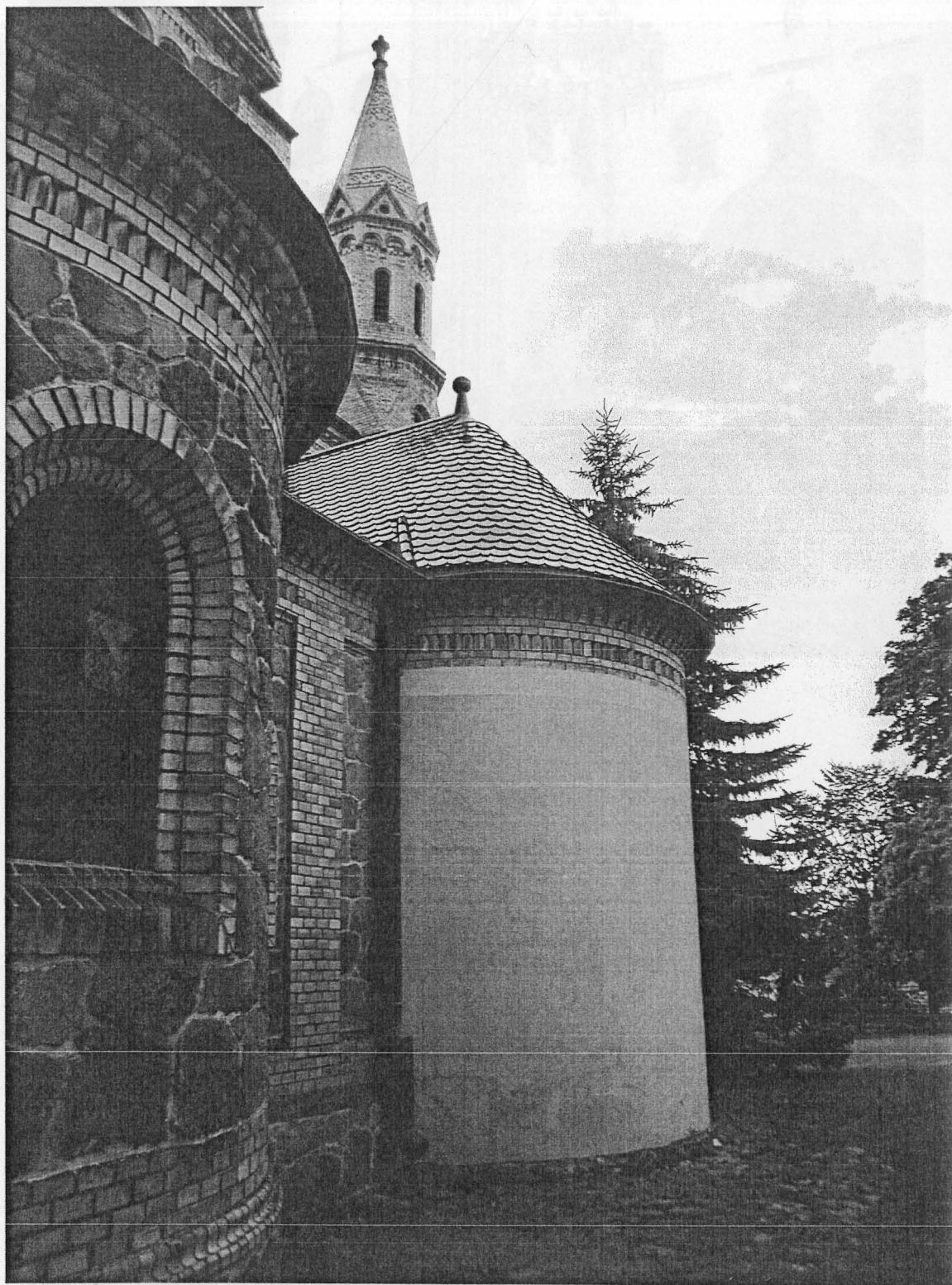
Obr. 2 Severní vana kostela v Hosíně



Obr. 2 Severní věže průčelí a východní transept



Obr. 3 Trojapsidový závěr, pohled od severu. Vpředu apsida původního románského kostela.



Obr. 4 Apsida původního románského kostela, pohled od jihu.

Obr. 6 Interiér kostela s křížem a portál do románské části stavby, nyníjší křesťanské kaple.



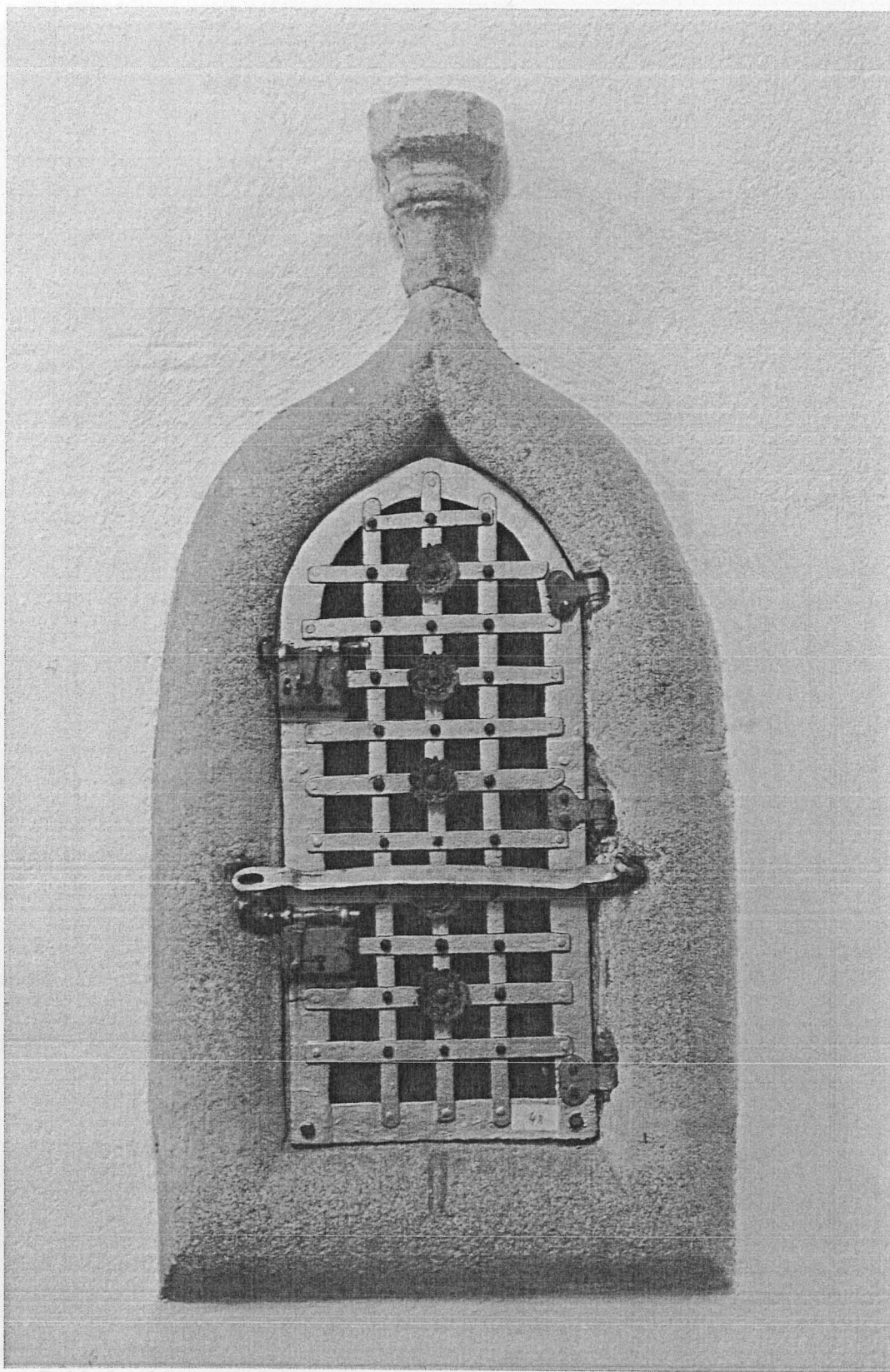
Obr. 5 Interiér kostela. Pohled od jihozápadu na křížení lodí.



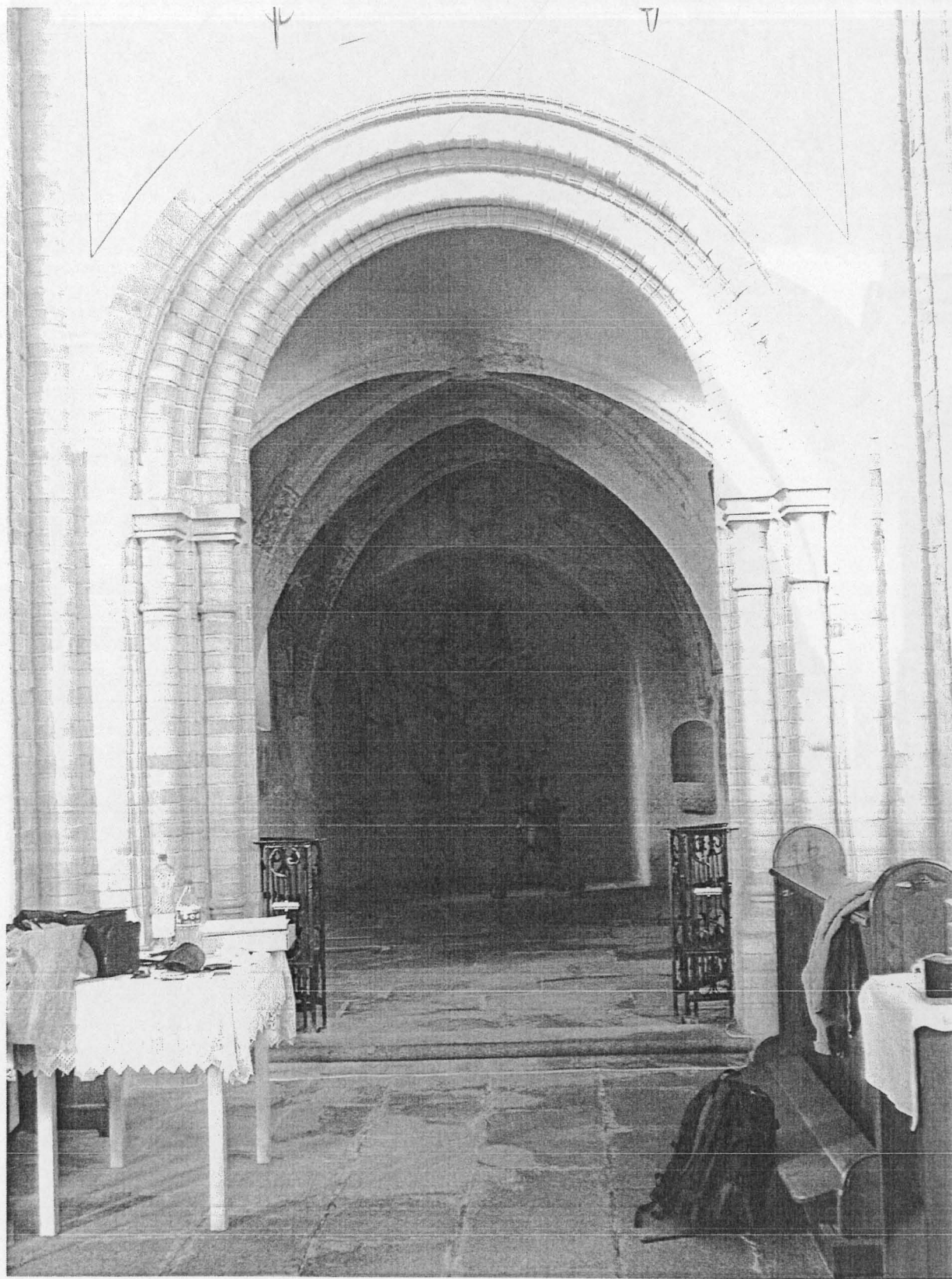
Obr. 6 Interiér kostela. Pilíř křížení a portál do románské části stavby, nynější křestní kaple.



Obr. 7 Interiér kostela. Pohled na severní stěnu východního transeptu s gotickým sanktuáriem a zazděným dveřním otvorem do původní románské stavby.



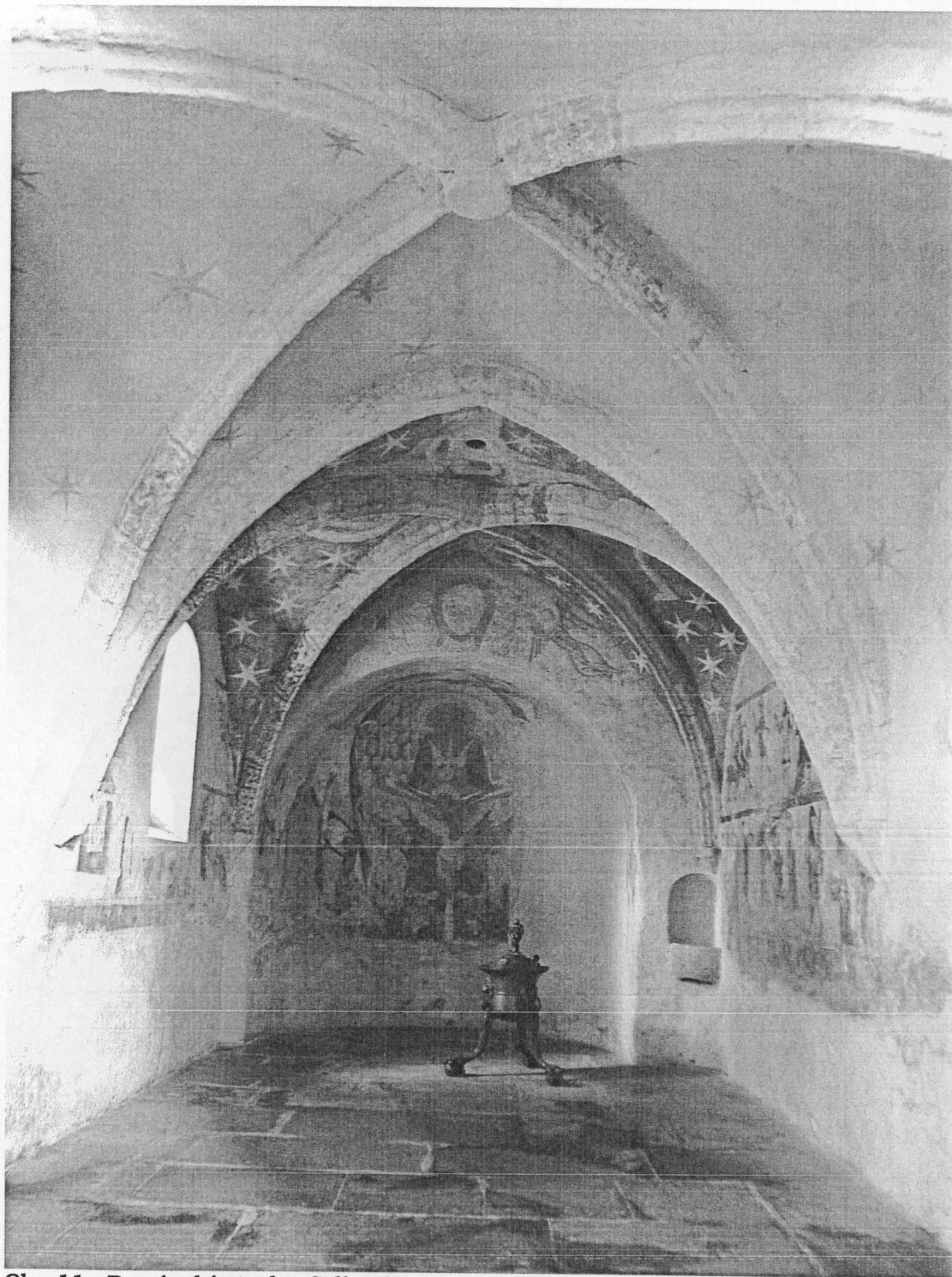
Obr. 8 Gotické sanktuárium v severní stěně východního transeptu.



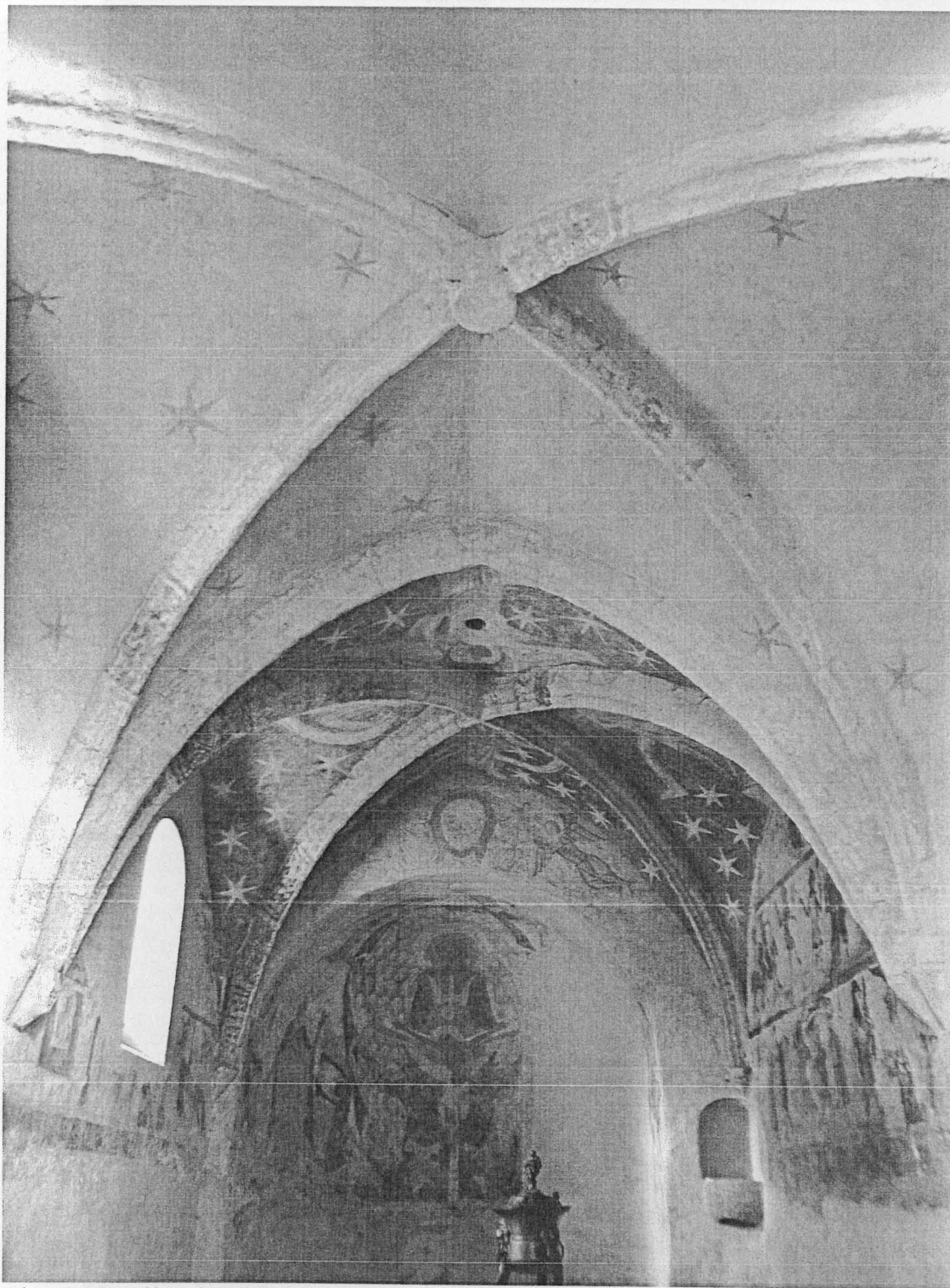
Obr. 9 Pohled z hlavní lodi na novorománský portál a interiér původní románské stavby.



Obr. 10 Románská stavba. Pohled k východu.



Obr. 11 Románská stavba. Celkový pohled k východu.

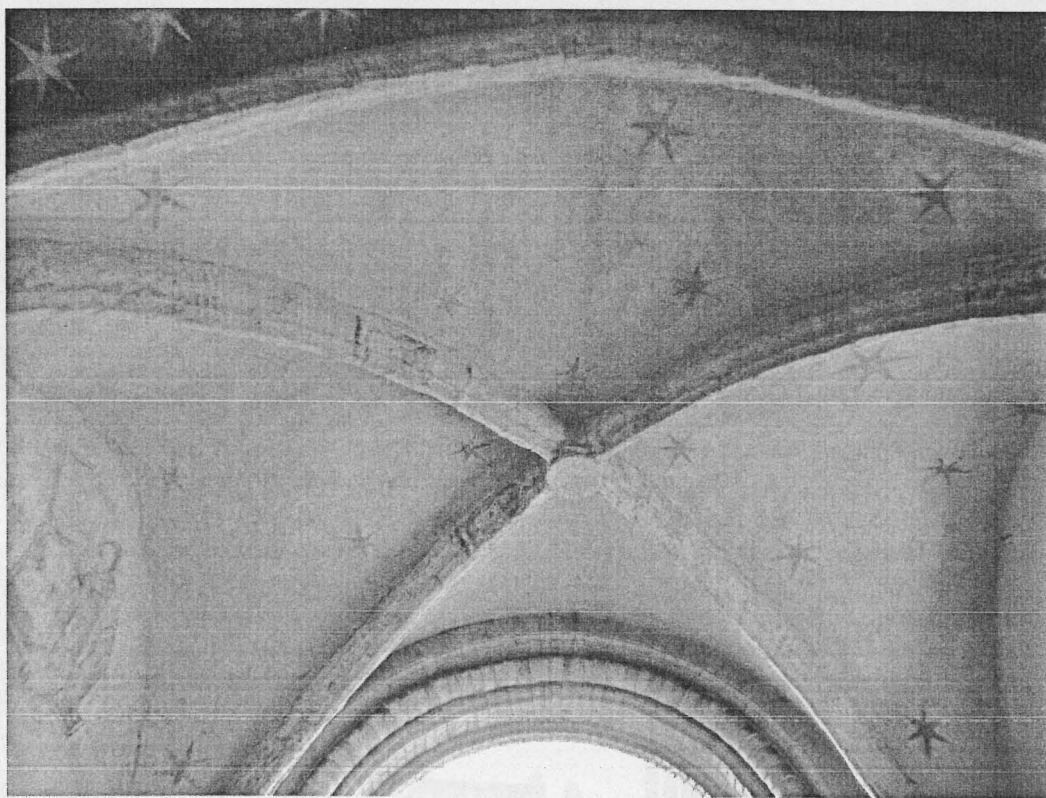


Obr. 12 Celkový pohled k východu s klenbou západního travé.

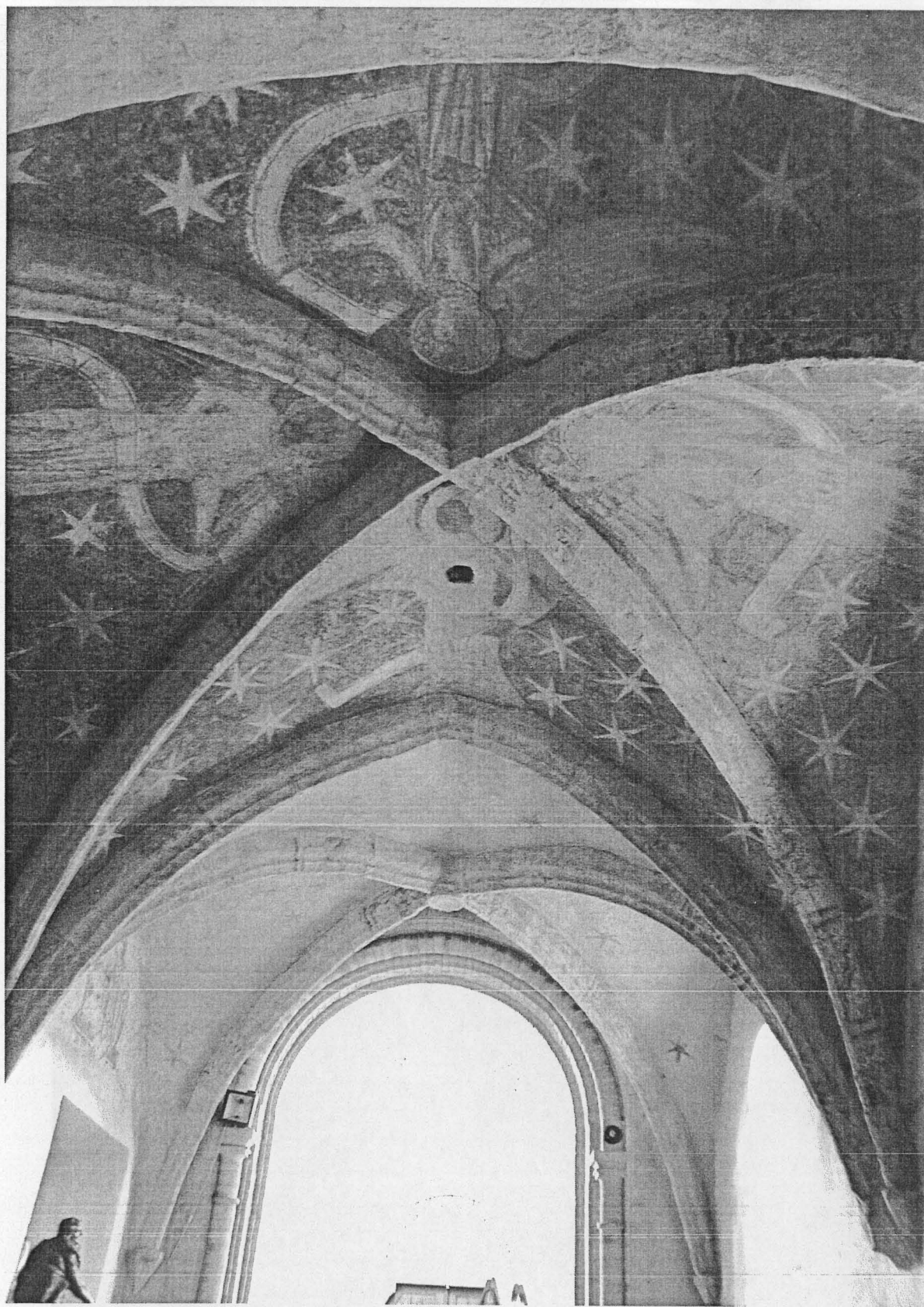
Obr. 14 Západní klenba travé. Pohled od východu.



Obr. 13 Interiér románské stavby. Celkový pohled k západu.

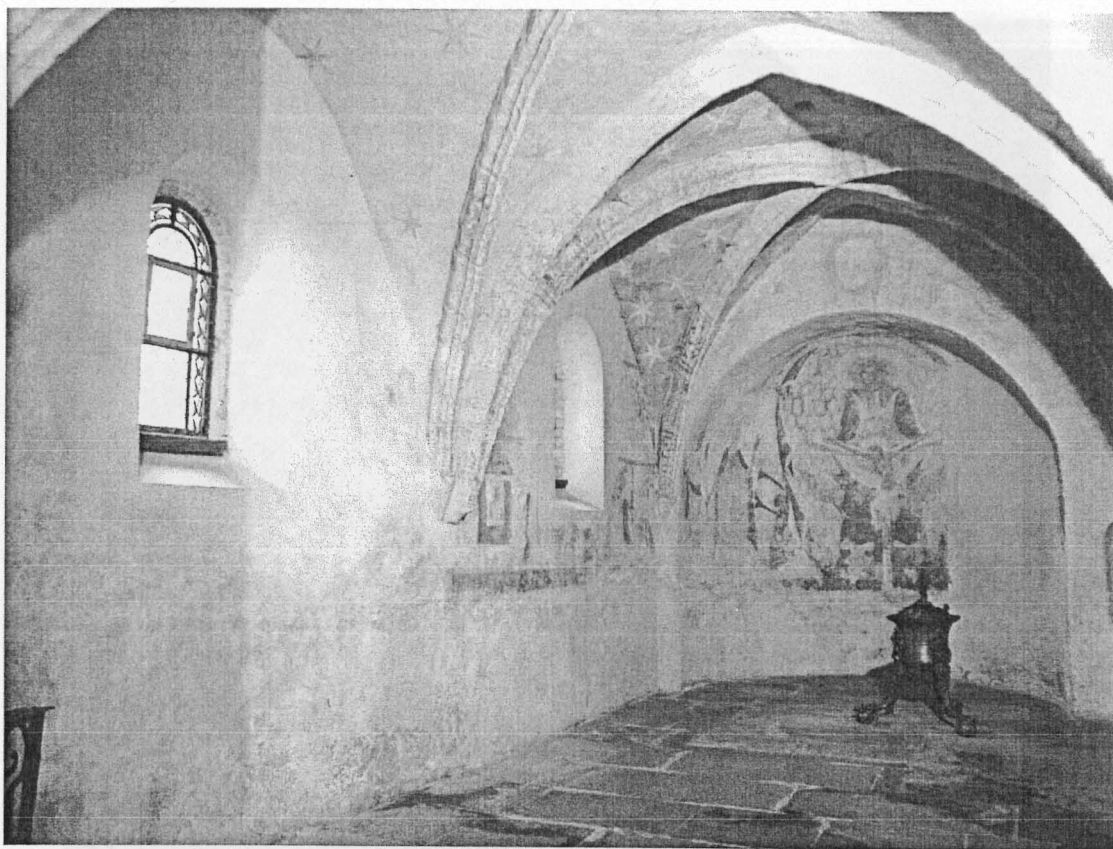


Obr. 14 Západní klenební travé. Pohled od východu.



Obr. 15 Klenba lodi. Pohled k západu.

Obr. 17 Pohled na říční kámen lodi andělské a výhled na výhled.

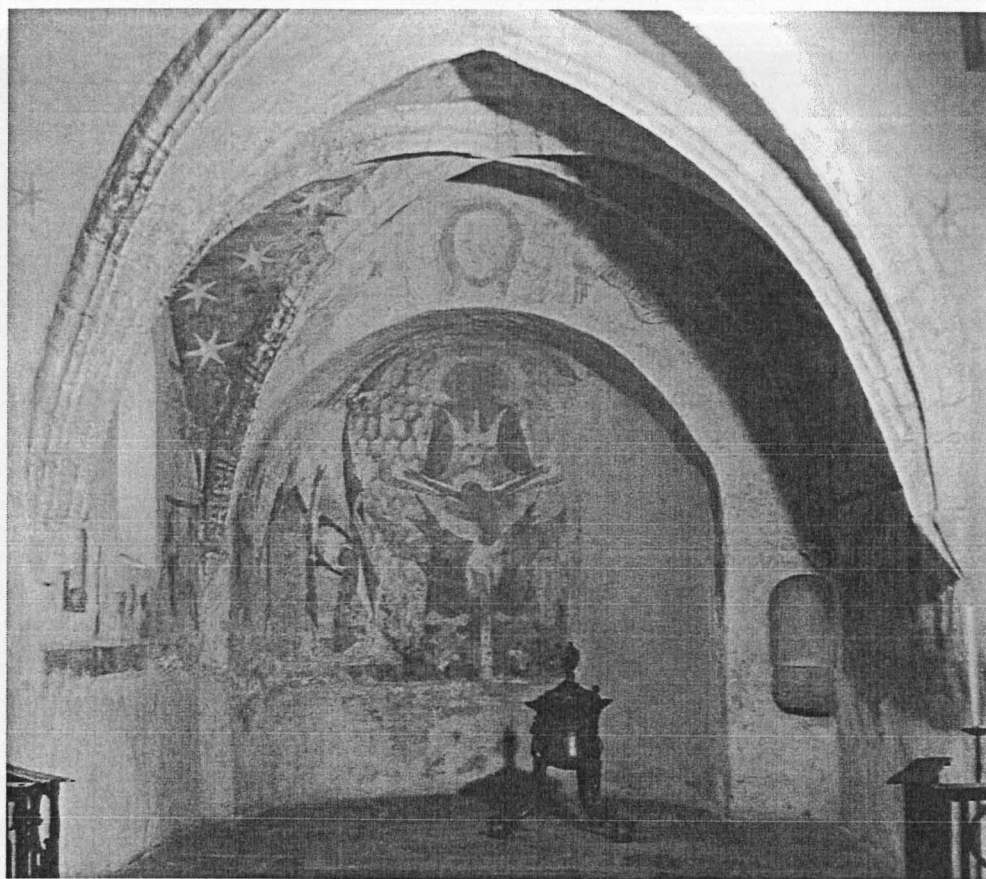


Obr. 16 Pohled na severní stěnu lodi směrem k východu.



Obr. 17 Pohled na jižní stěnu lodi směrem k východu.

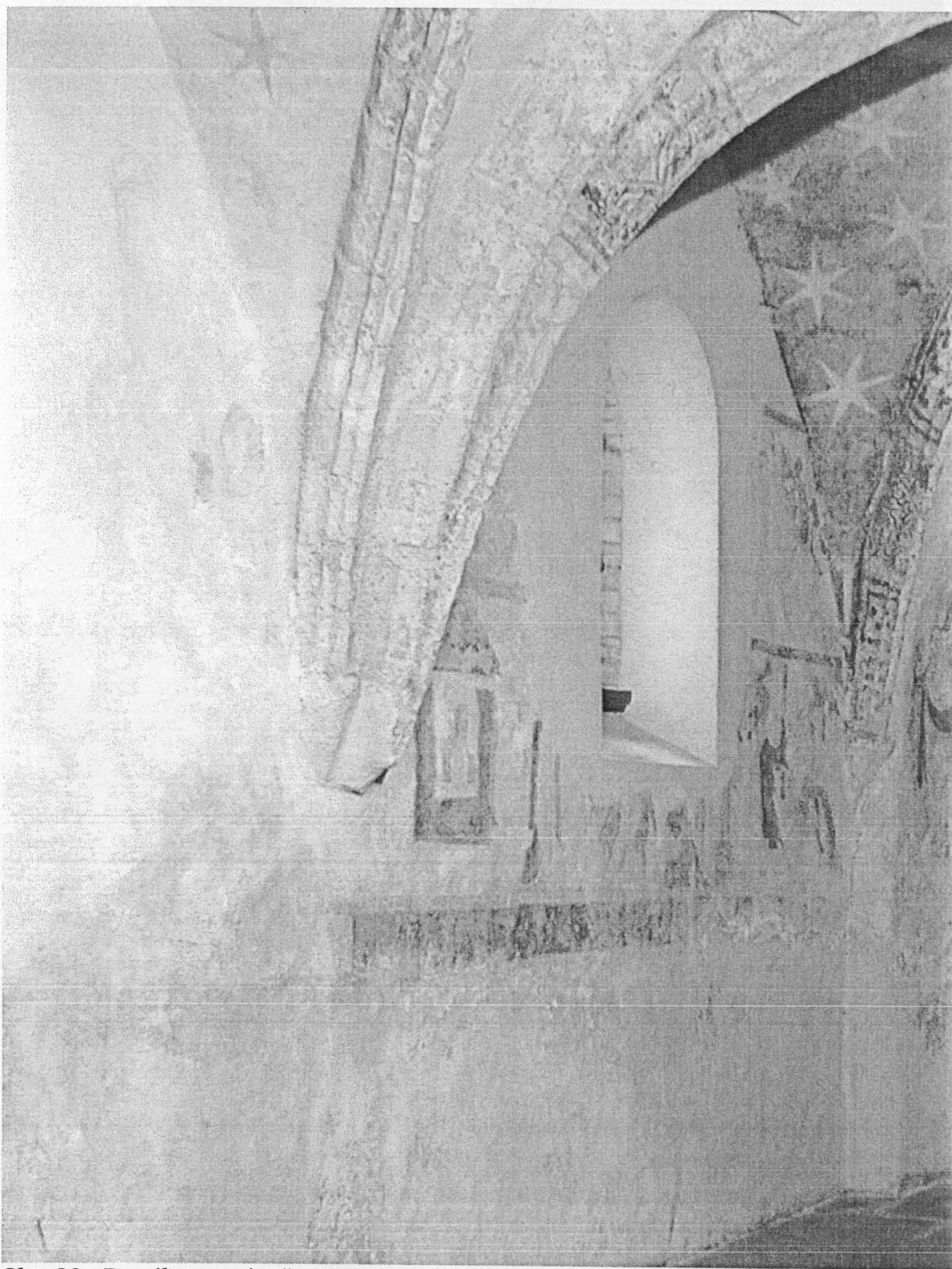
Obr. 18 Pohled na severní stěnu východního pole a apsidy.



Obr. 18 Pohled k apsidě s triumfálním obloukem.



Obr. 19 Pohled na severní stěnu východního pole a apsidu.



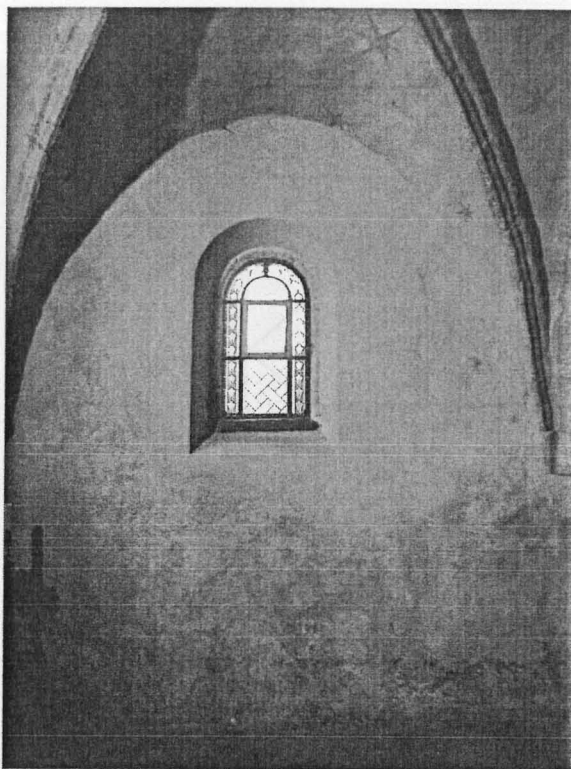
Obr. 20 Detail severní stěny. Střední konzola s klenebními žebry.



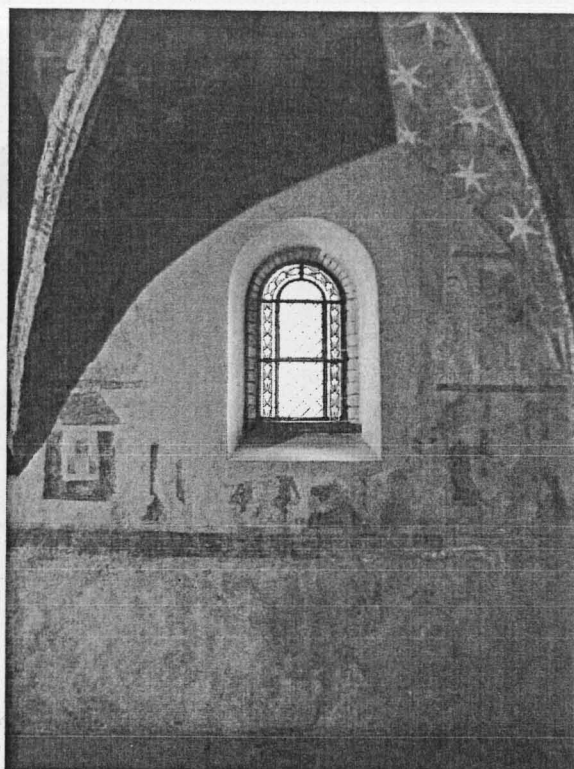
Obr. 21 Maskaron střední konzoly severní stěny.

Obr. 22 Východní pole jižní stěny.

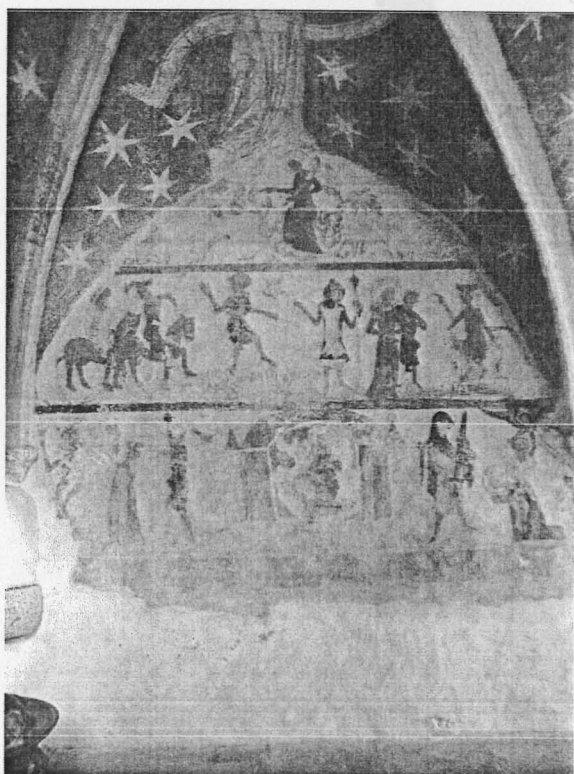
Západní pole jižní stěny.



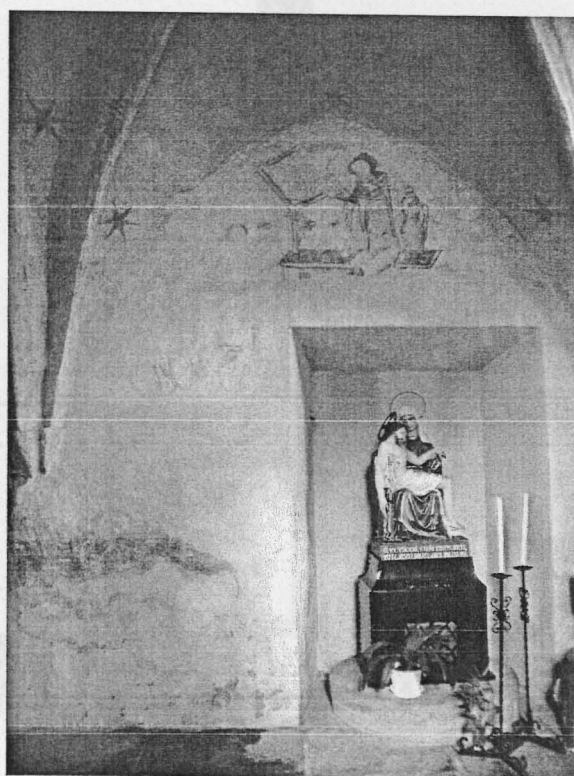
Obr. 22 Západní pole severní stěny.



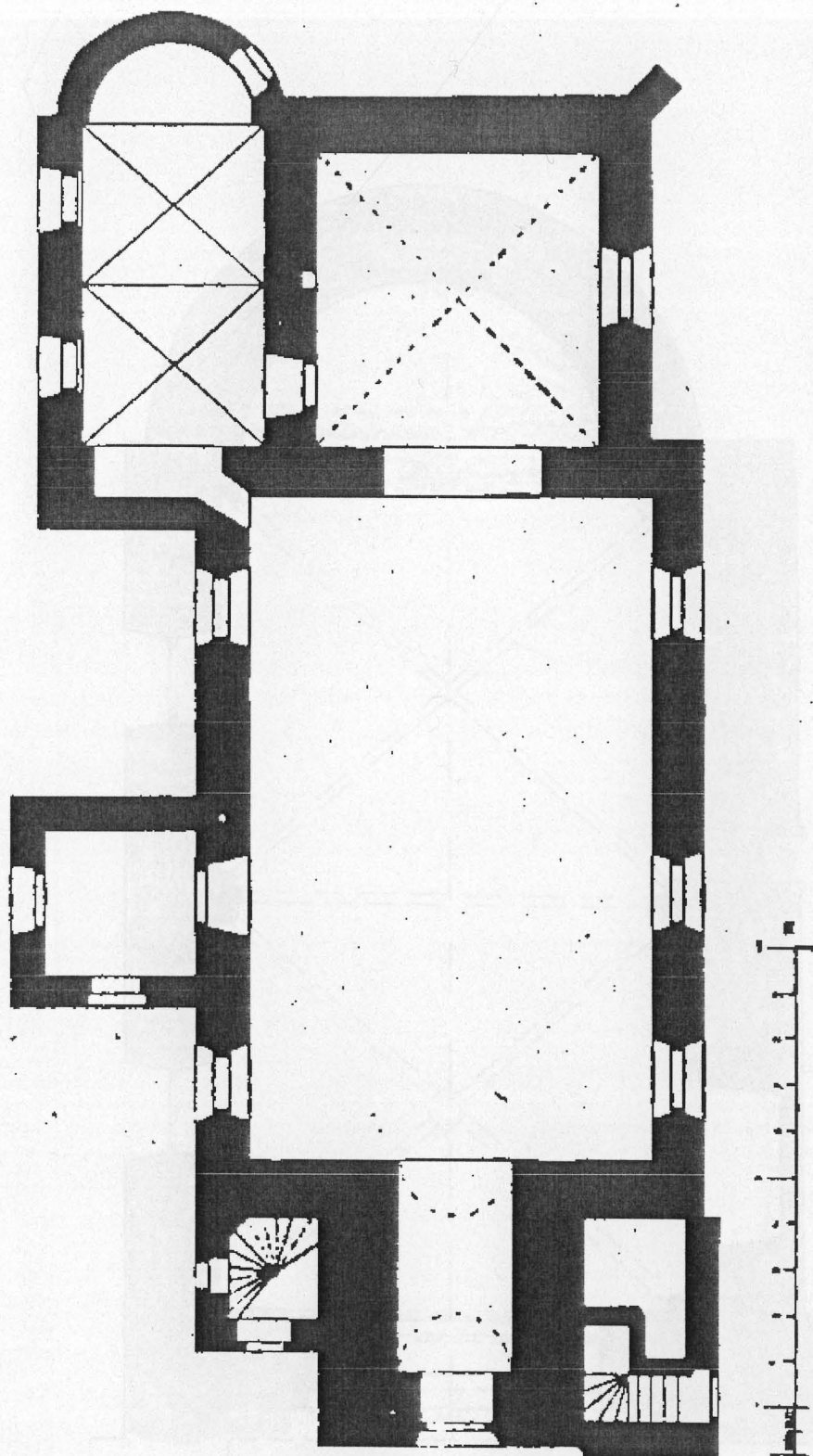
Východní pole severní stěny.



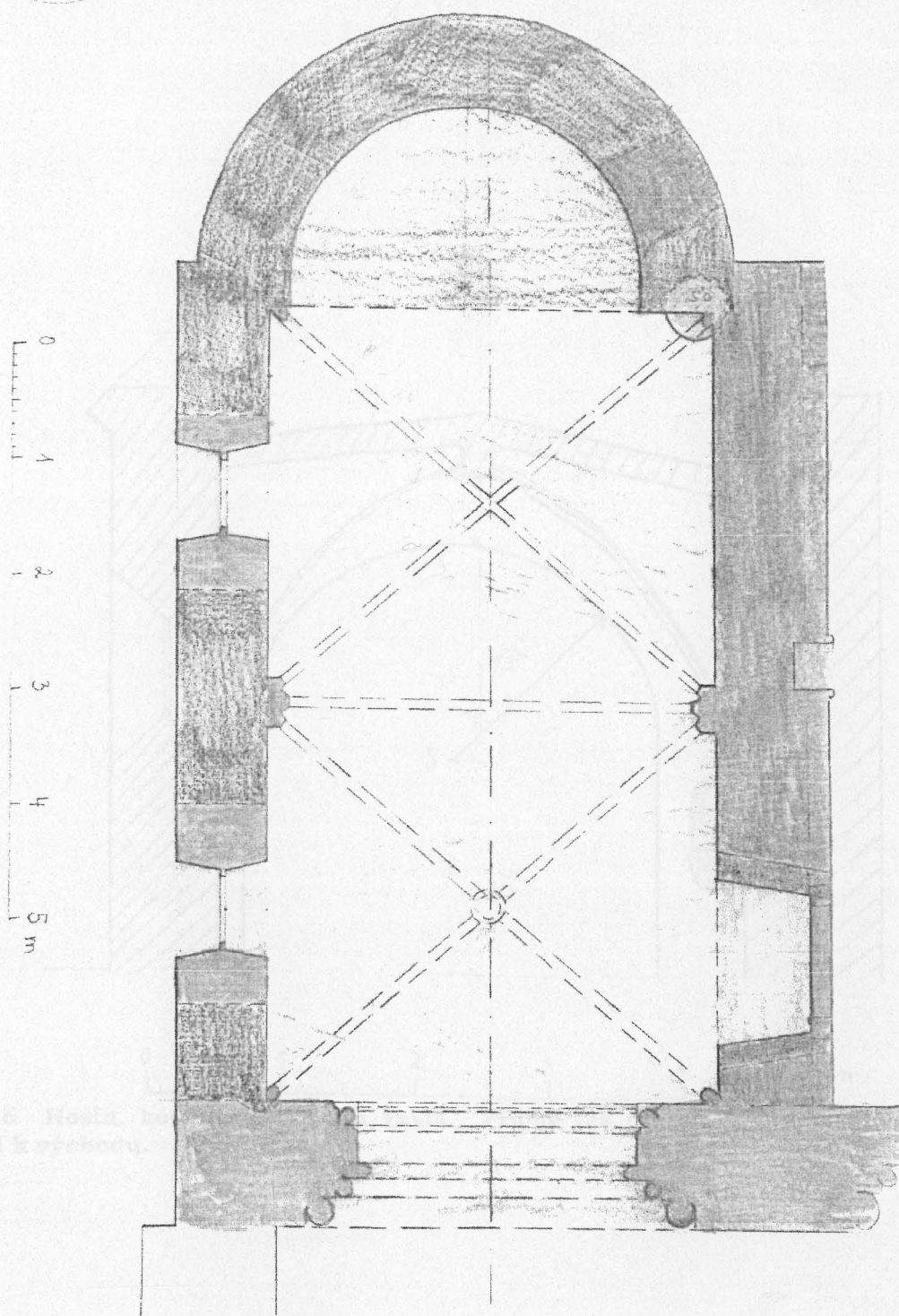
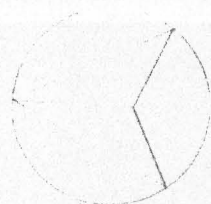
Obr. 23 Východní pole jižní stěny.



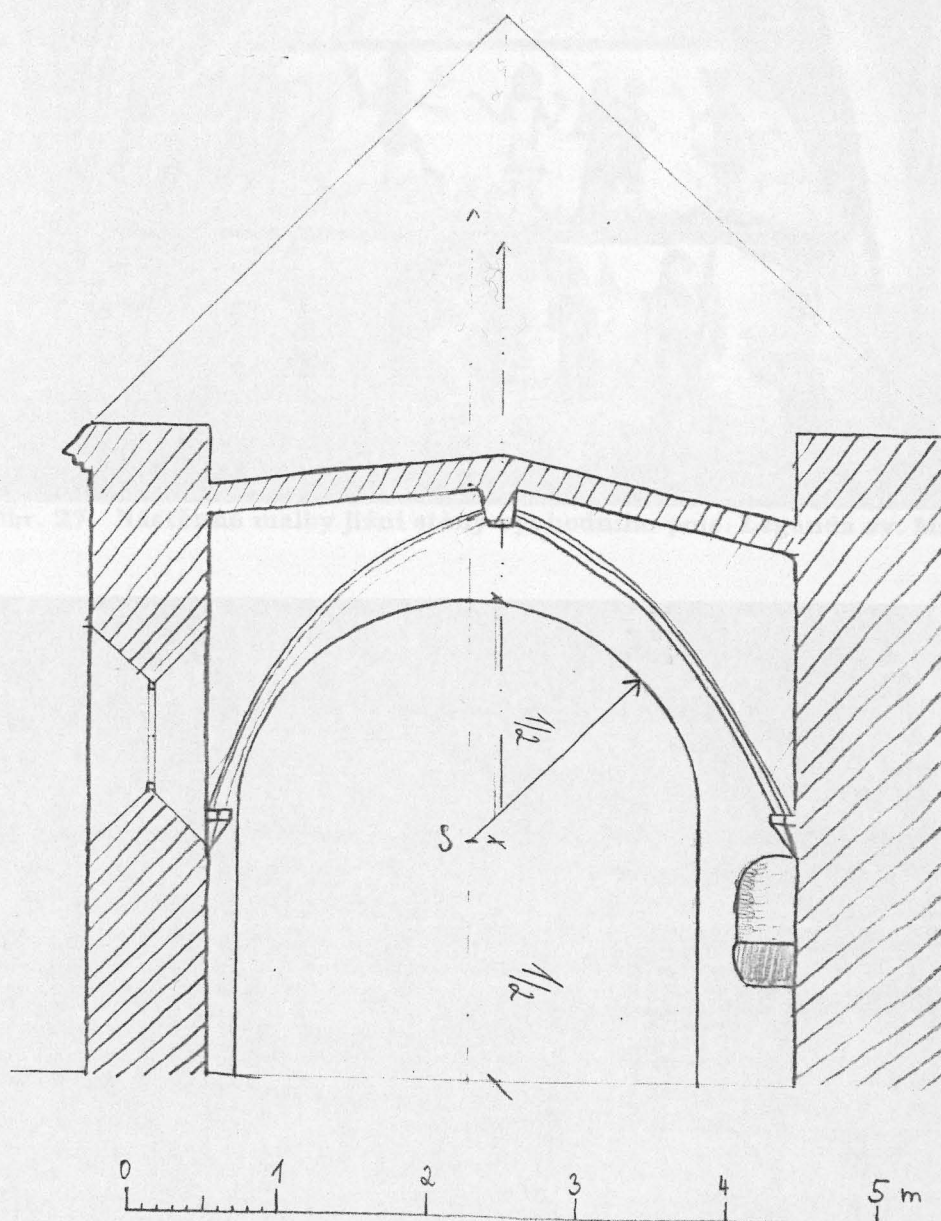
Západní pole jižní stěny.



Obr. 24 Hosín. Půdorys gotického kostela, dnes zbořeného. Původní románská stavba připojena k severní části presbytáře. Presbytář orientován na Východ. Reprodukce: Josef Braniš, Soupis památek historických a uměleckých, VIII. Politický okres česko-budějovický, Praha 1900

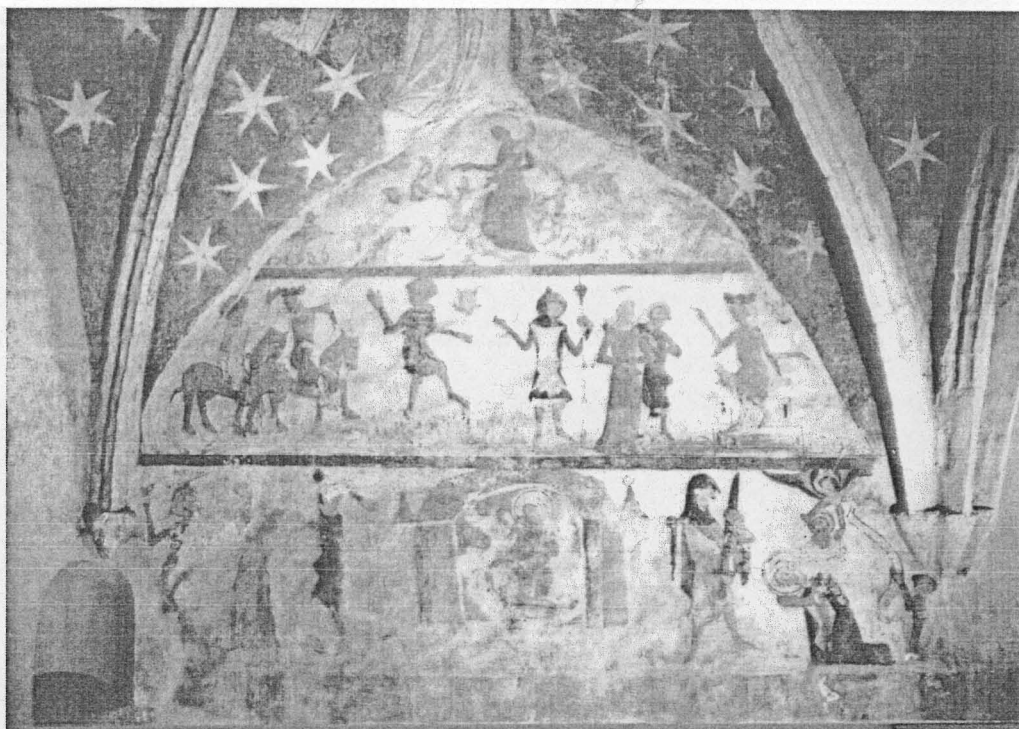


Obr. 25 Hosín. Kostel sv. Petra a Pavla. Půdorys původní románské stavby, dnes křestní kaple. Černě značeny nejstarší části stavby, červeně gotické zdivo, oranžově novorománská přestavba. Apsida orientovaná k východu.

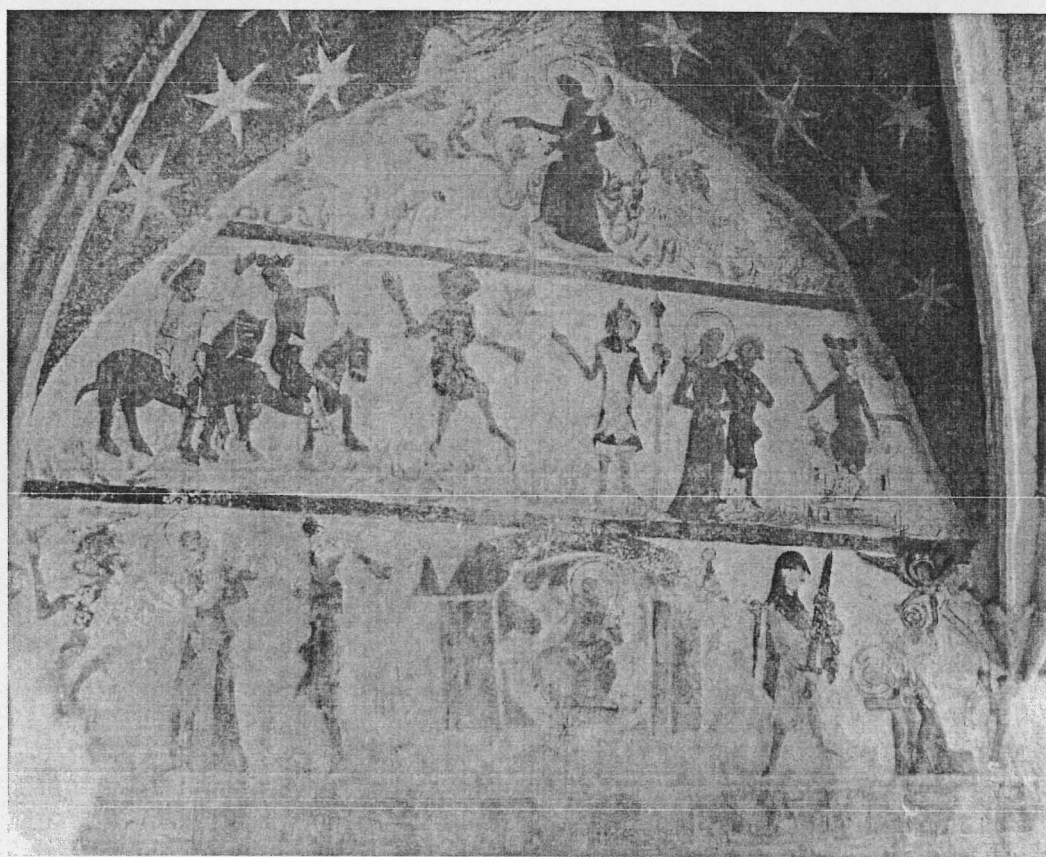


Obr. 26 Hosín. kostel sv. Petra a Pavla. Příčný řez původní románskou stavbou. Pohled k východu.

Obr. 27 Náčrtné malby žláz stěny východního pole. Legenda sv. Markýty.

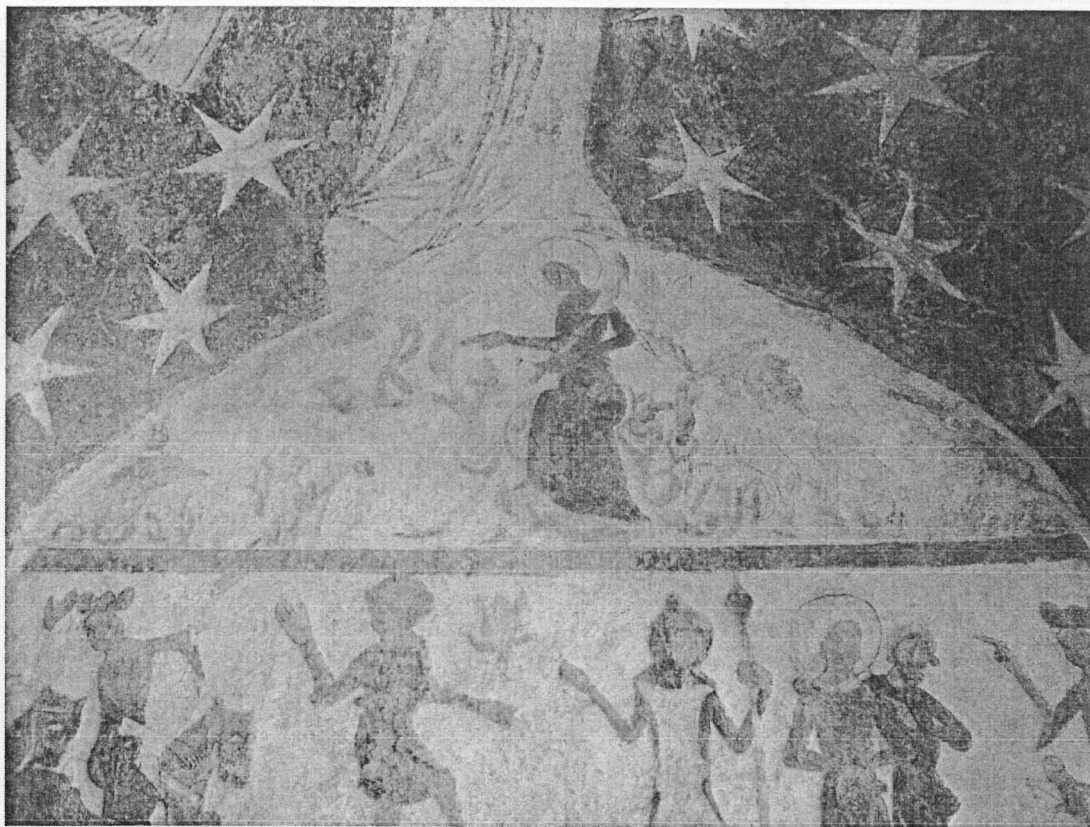


Obr. 27 Nástěnné malby jižní stěny východního pole. Legenda sv. Markéty.

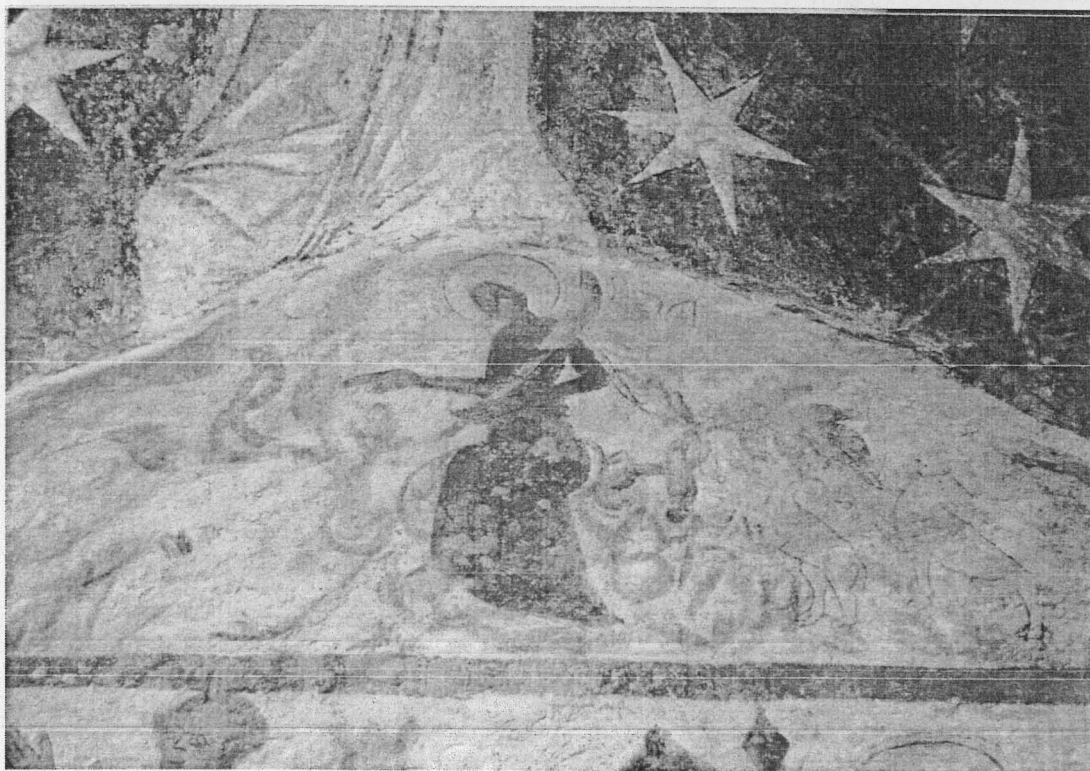


Obr. 28 Nástěnné malby jižní stěny východního pole. Legenda sv. Markéty.

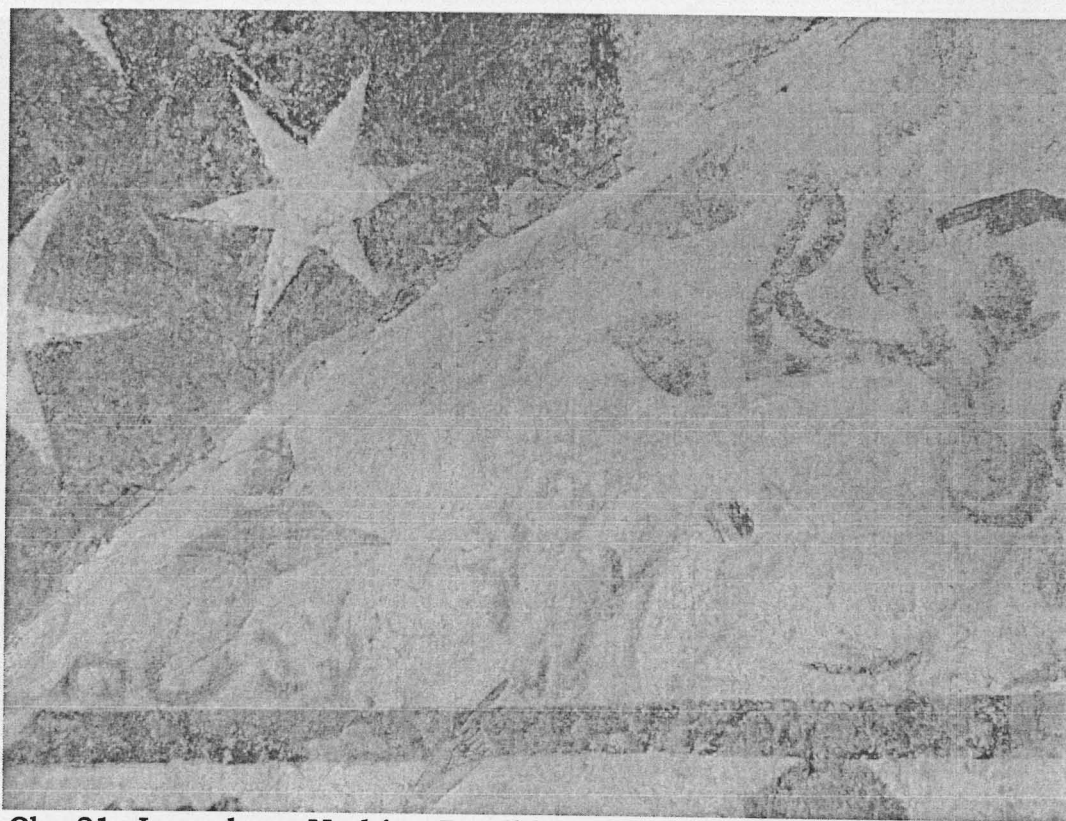
Obr. 30 Legenda sv. Markéty. Markéta jako pastýřka ovce.



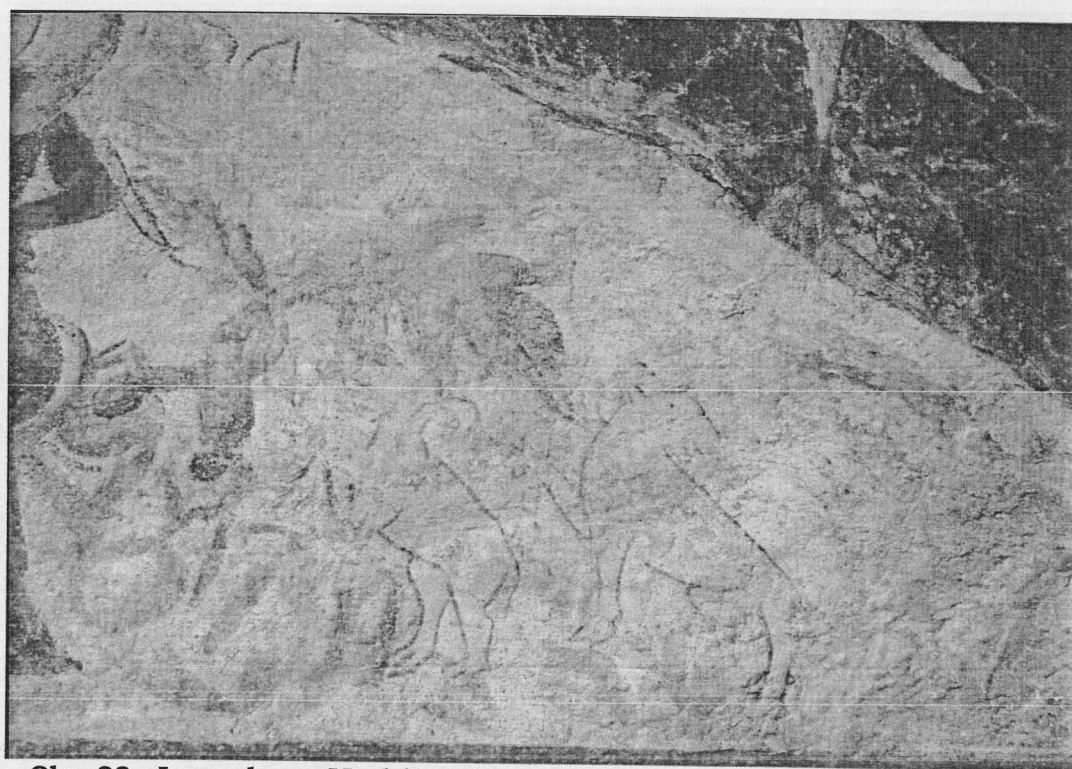
Obr. 29 Legenda sv. Markéty. Horní luneta a část středního pásu.



Obr. 30 Legenda sv. Markéty. Markéta jako pasačka ovcí.



Obr. 31 Legenda sv. Markéty. Detail horní lunety. Rostliny v levém cípu.



Obr. 32 Legenda sv. Markéty. Detail horní lunety. Pasoucí se zvířata.

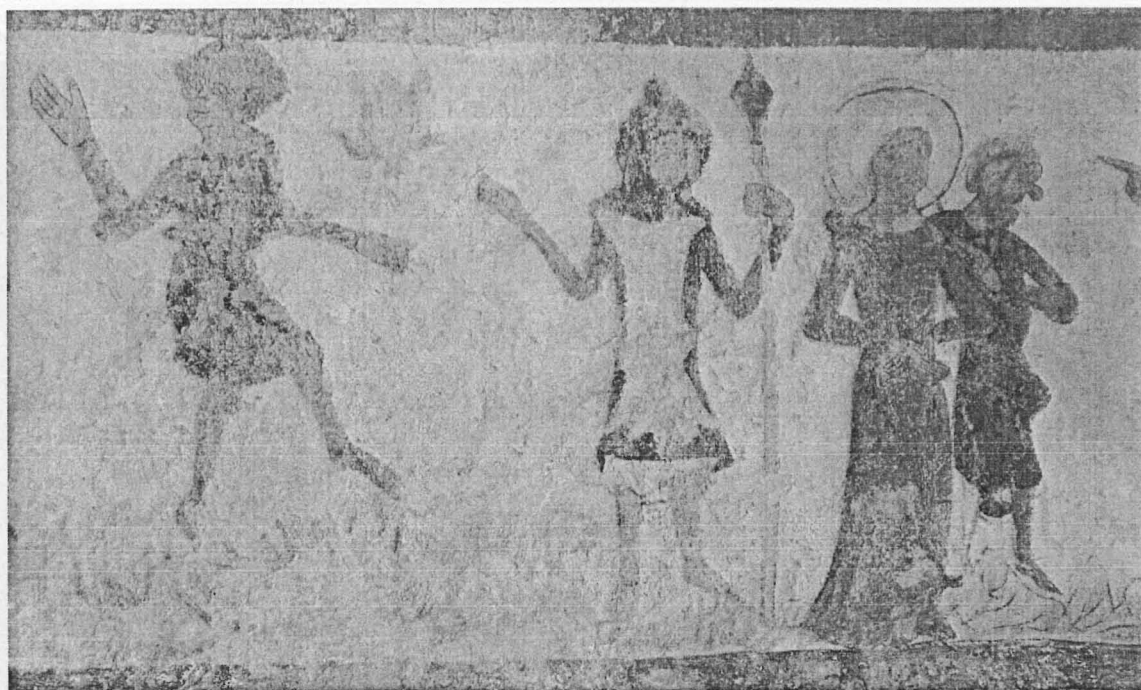
Obr. 34 Legenda sv. Markéty. První scéna středního pásu. Detail.



Obr. 33 Legenda sv. Markéty. První scéna středního pásu. Olybrius s druhem na koni a posel s žezlem



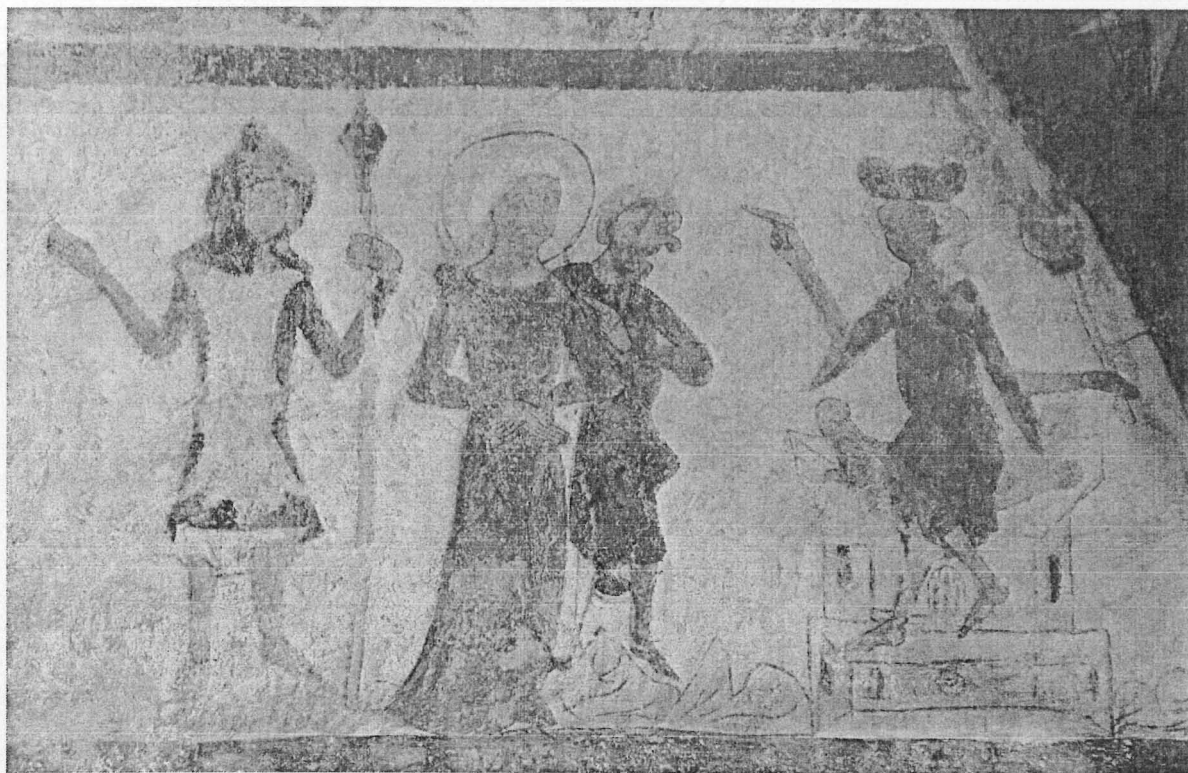
Obr. 34 Legenda sv. Markéty. První scéna středního pásu. Detail.



Obr. 35 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Posel s žezlem a Markéta předváděná biřici.



Obr. 36 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Posel s žezlem a zbrojnoš s kopím.



Obr. 37 Legenda sv. Markéty. Druhá scéna středního pásu. Markéta před Olybriem.



Obr. 38 Legenda sv. Markéty. Markéta před Olybriem. Detail.



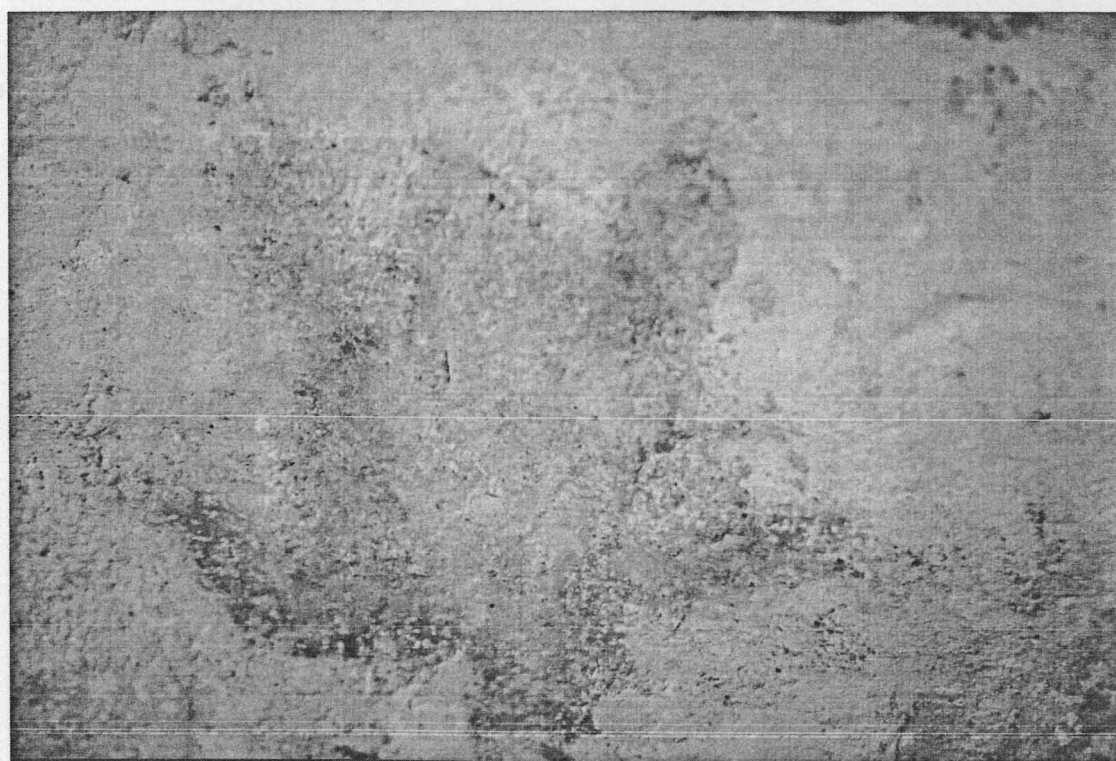
Obr. 39 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Olybrius s druhem na koních. Detail druhého jezdce.



Obr. 40 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Olybrius a druh na koních. Detail Olybria.



Obr. 41 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Posel s žezlem. Detail.



Obr. 42 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Posel s žezlem. Detail žezla.

Obr. 44 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděná před svatými. Detail svatce.



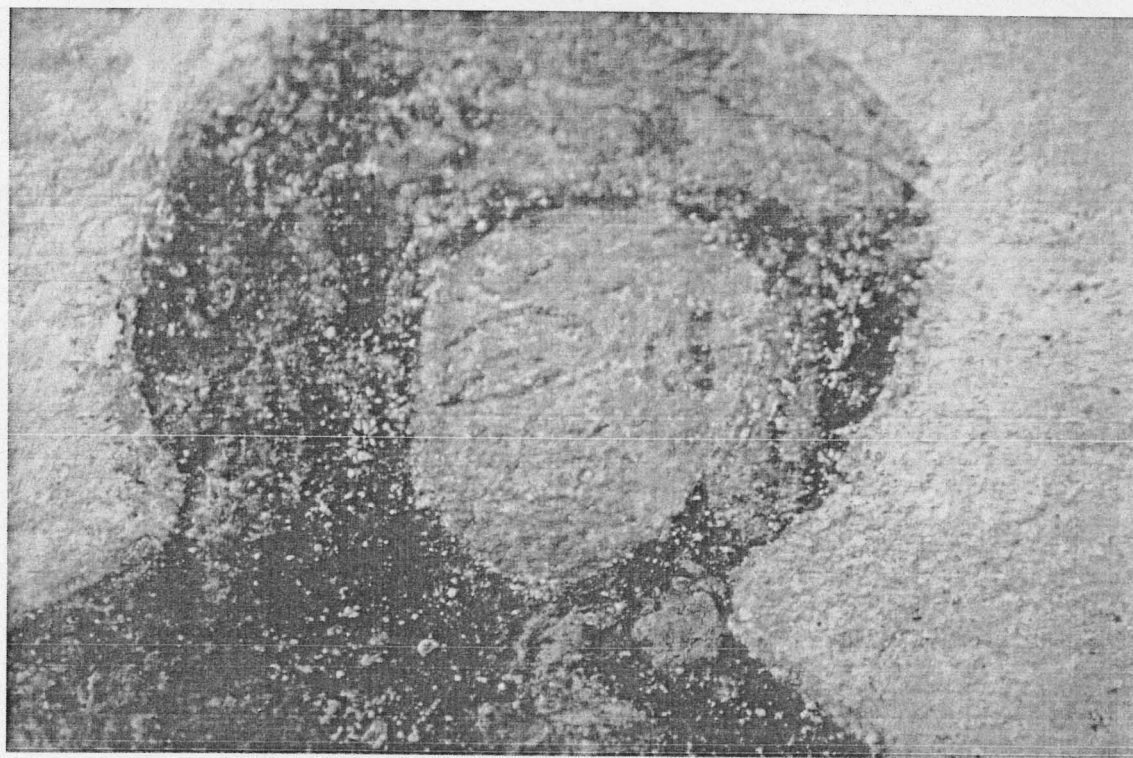
Obr. 43 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděna před Olybria. Detail.



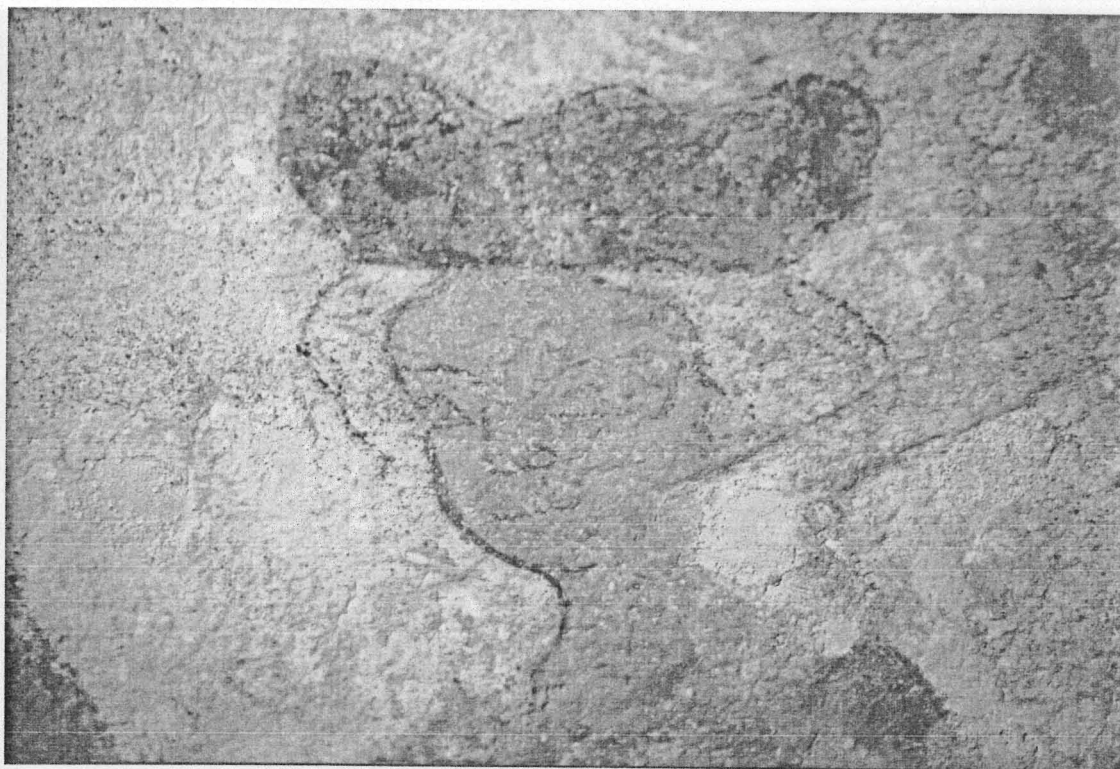
Obr. 44 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděna před vladaře. Detail svěťice.



Obr. 45 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděna před Olybria. Detail biřice.



Obr. 46 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděna před Olybria. Detail zbrojnoše.



Obr. 47 Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděna před Olybria. Detail Olybria.

Obr. 48. Legenda sv. Markéty. Střední pás. Hovorčí sv. Olybia. Detail rozrušení malby sv. Olybia.



Obr. 48 Legenda sv. Markéty. Nejnížší pás. Bičování světice. Detail rozrušení malby výkvěty soli.



Obr. 49 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Sv. Markéta ve vězení.



Obr. 50 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Sv. Markéta ve vězení. Detail.



Obr. 51 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice.



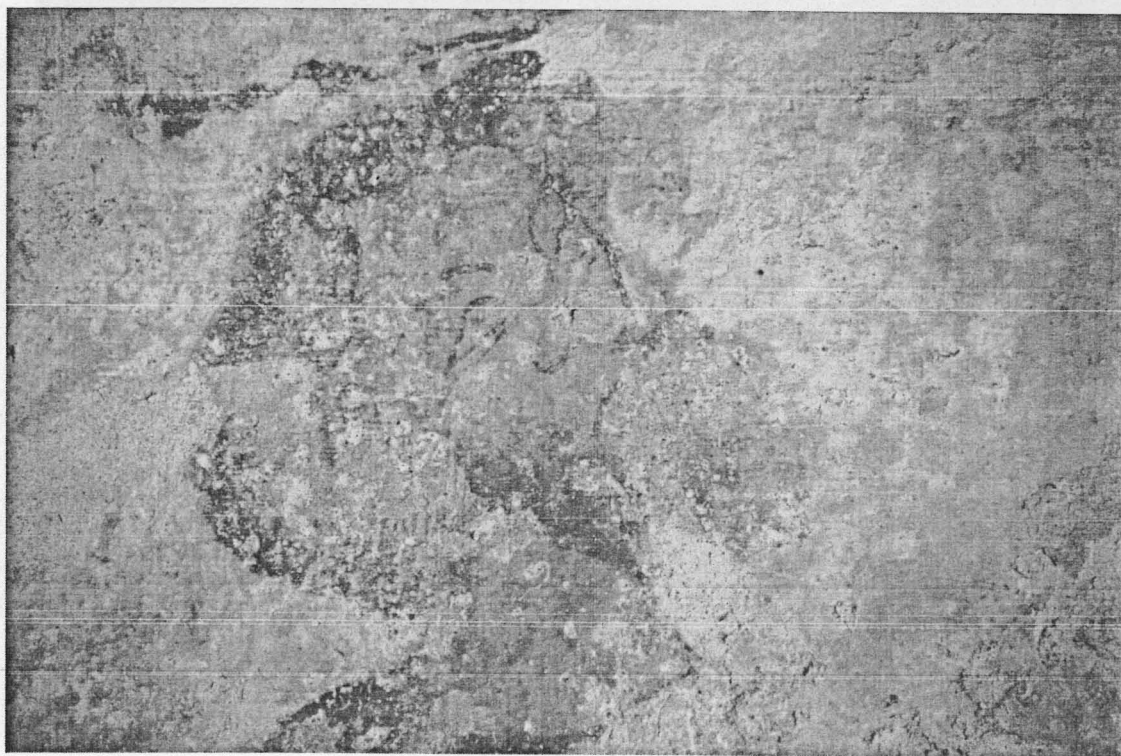
Obr. 52 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice. Klečící donátor a detail omítkových vrstev.



Obr. 54 Legenda s. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice. Detail světice.



Obr. 55 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Bičování světice. Detail levého břice.



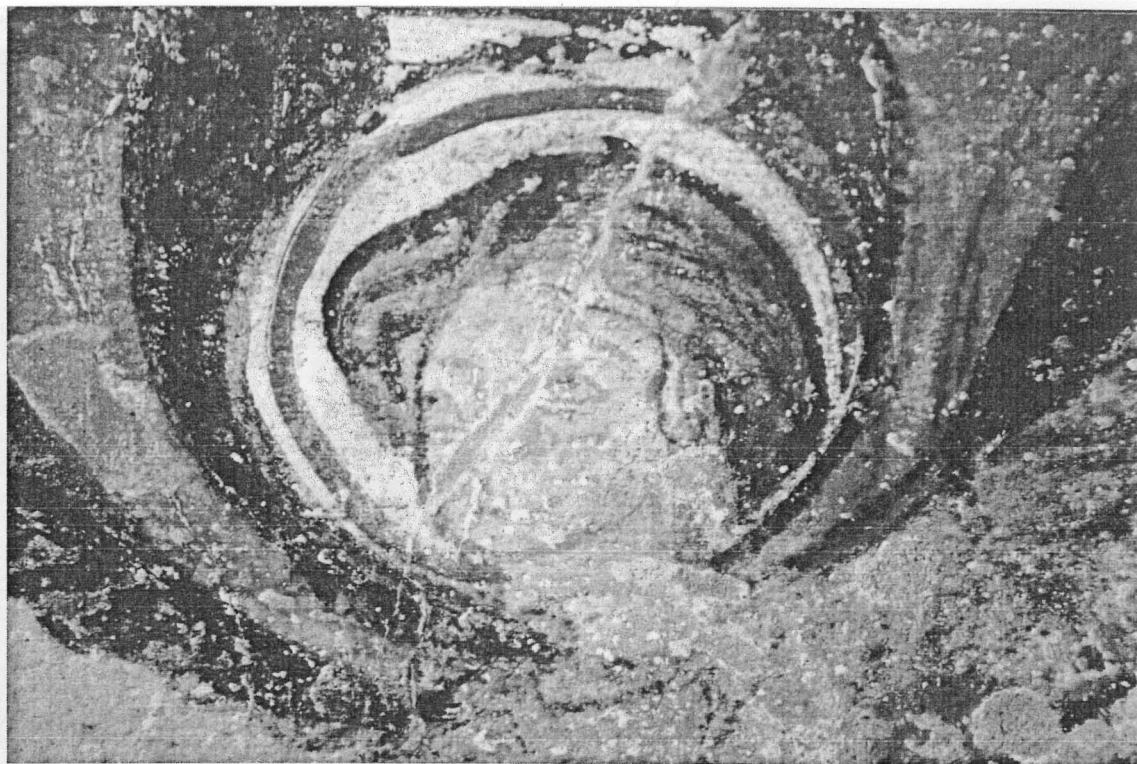
Obr. 56 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Bičování světice. Detail levého břice.



Obr. 57 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Bičování světice. Detail světice.



Obr. 58 Legenda sv. Markéty. Sv. Markéta ve vězení. Detail.



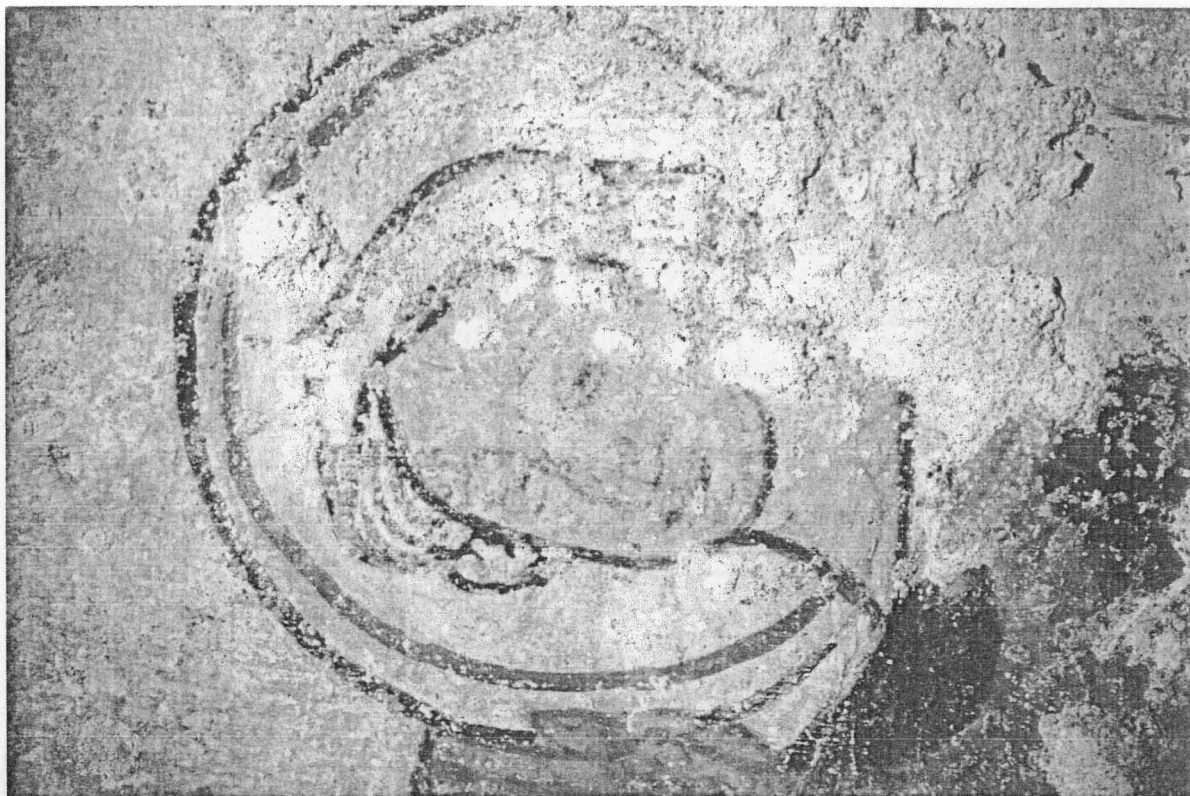
Obr. 59 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice. Detail anděla.

Obr. 61 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice. Detail světice.



Obr. 60 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice. Detail duše světice nesené andělem.

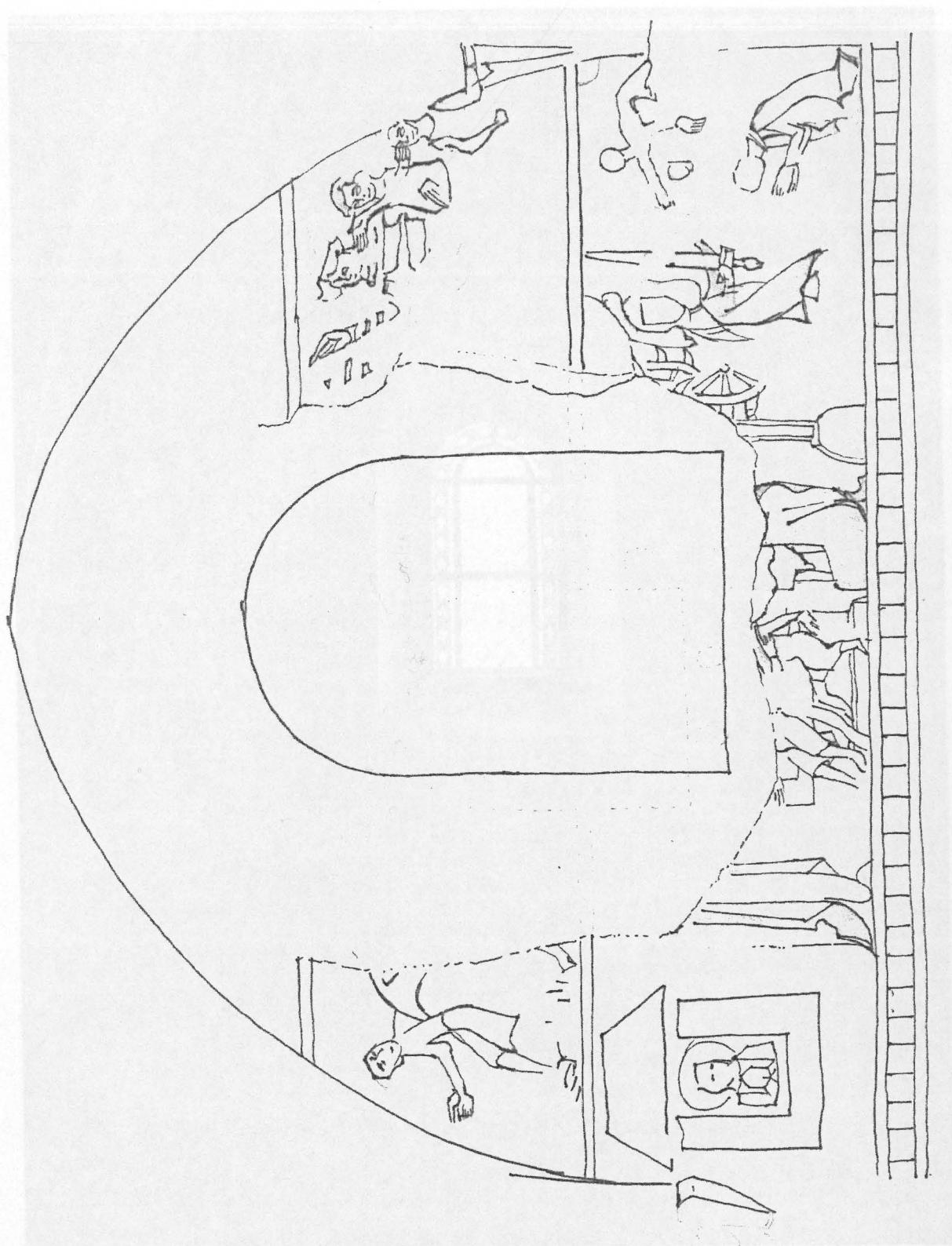
Obr. 62 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice. Detail donátora.



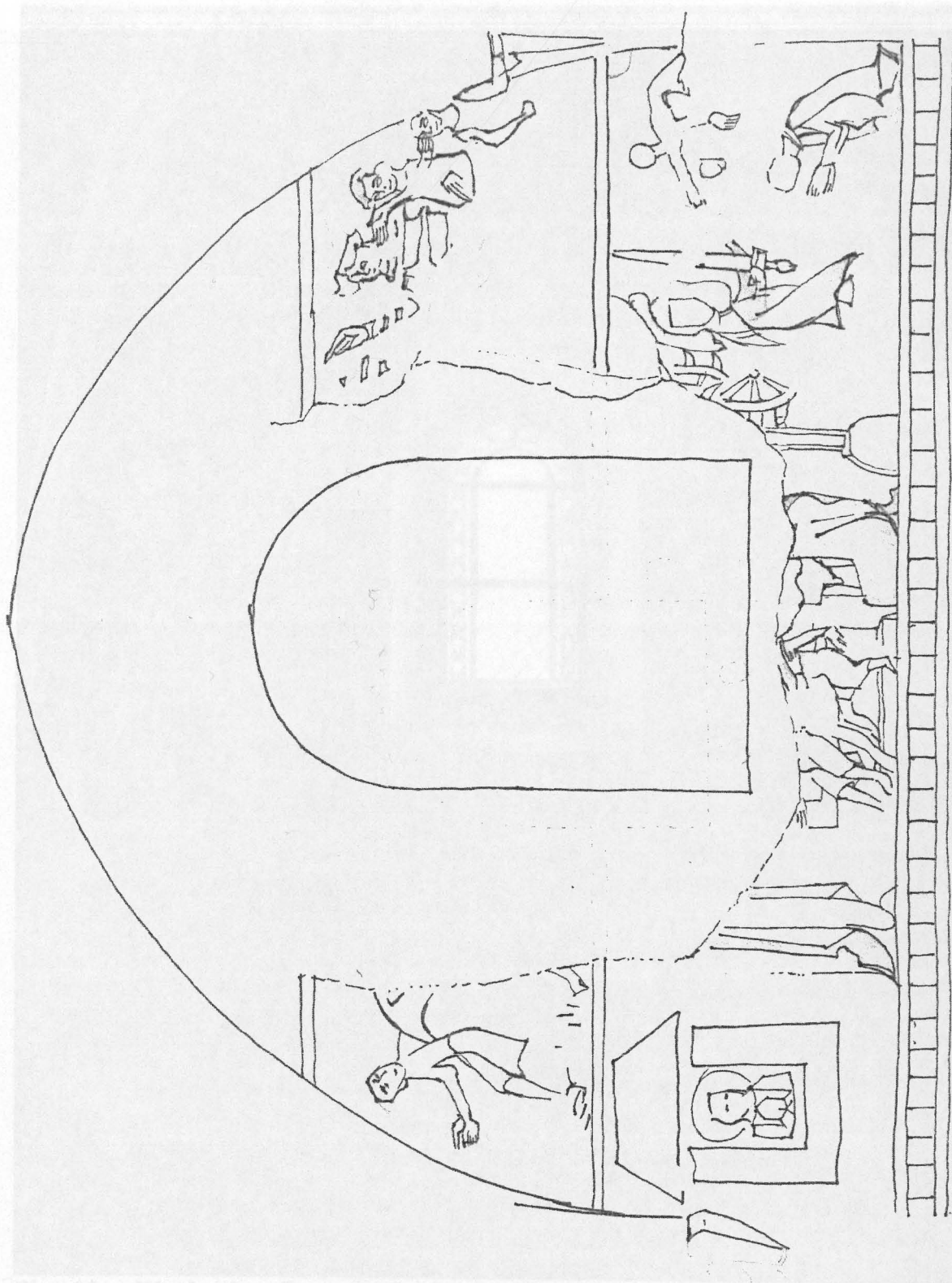
Obr. 61 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice. Detail světice.



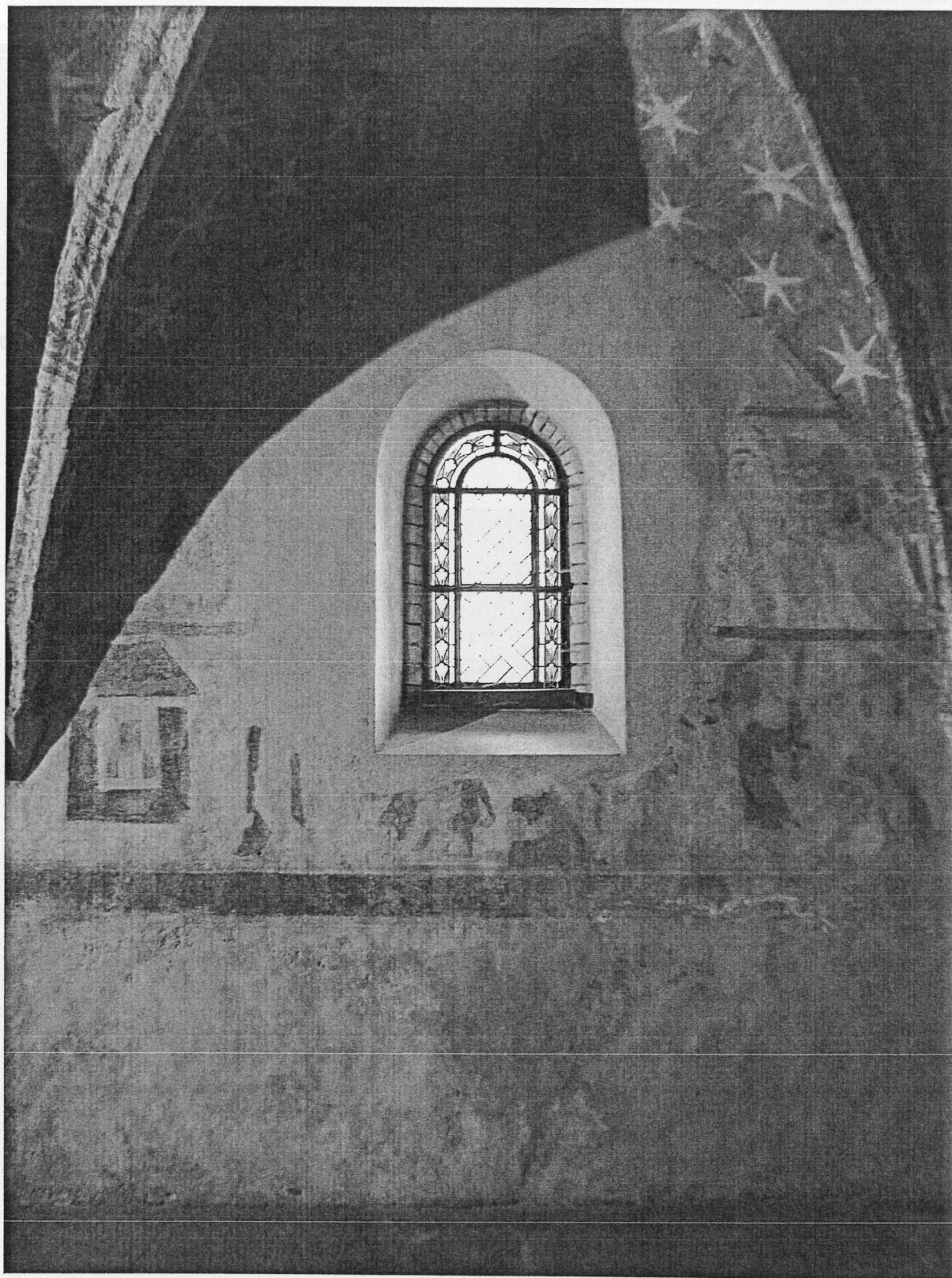
Obr. 62 Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí světice. Detail donátora.



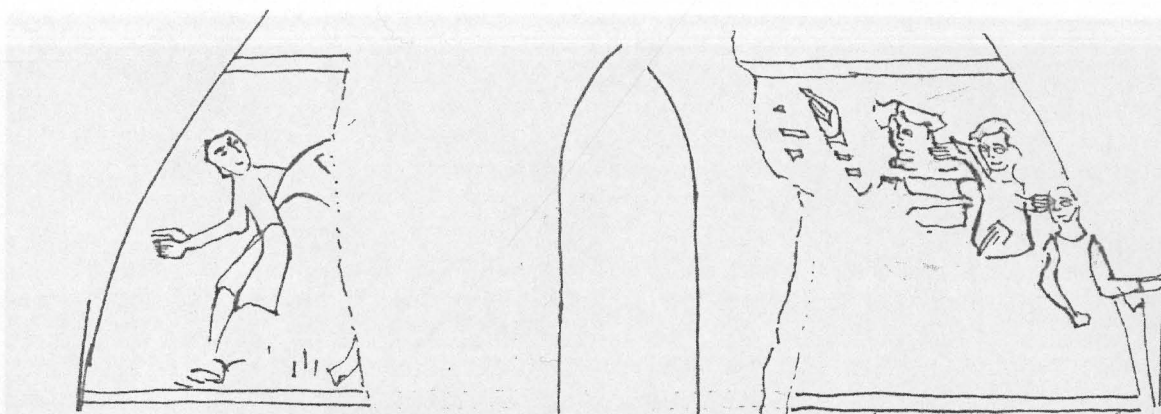
Obr. 63 Nákres výzdoby východního pole severní stěny.



Obr. 63 Nákres výzdoby východního pole severní stěny.



Obr. 64 Nástěnné malby severní stěny východního pole. Legenda sv. Kateřiny.



Obr. 65 Legenda sv. Kateřiny. Střední pás. Nákras výzdoby.



Obr. 66 Legenda sv. Kateřiny. Střední pás. Upálení učenců (?) Spoutaný učenec (?)

Obr. 67 Legenda sv. Kateřiny. Střední pás. Upálení učenců (?) Spoutaný učenec (?)



Obr. 67 Legenda sv. Kateřiny. Střední pás. Upálení učenců (?) Spoutaný učenec (?)



Obr. 68 Legenda sv. Kateřiny. Upálení učenců (?) Přihlízející Maxentius s družinou.

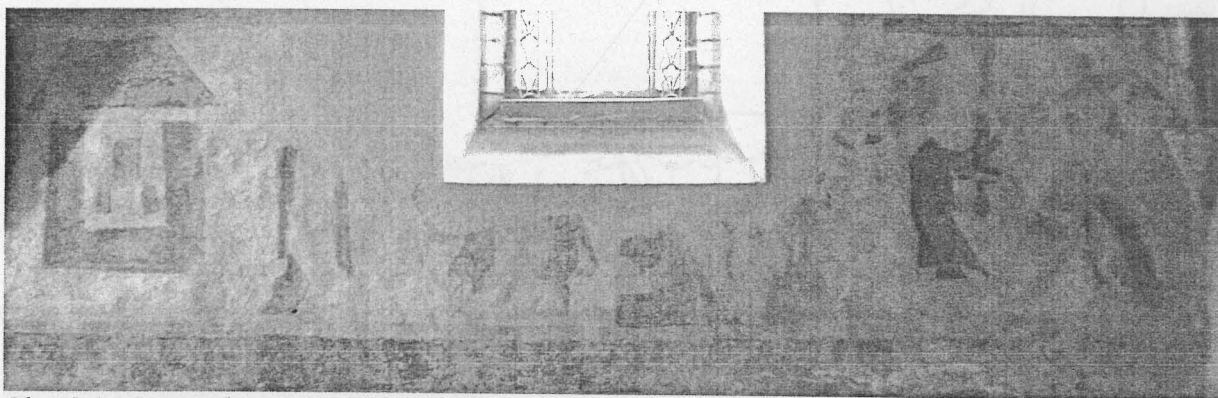


Obr. 69 Legenda sv. Kateřiny. Upálení učenců (?) Přihlízející Maxentius s družinou.

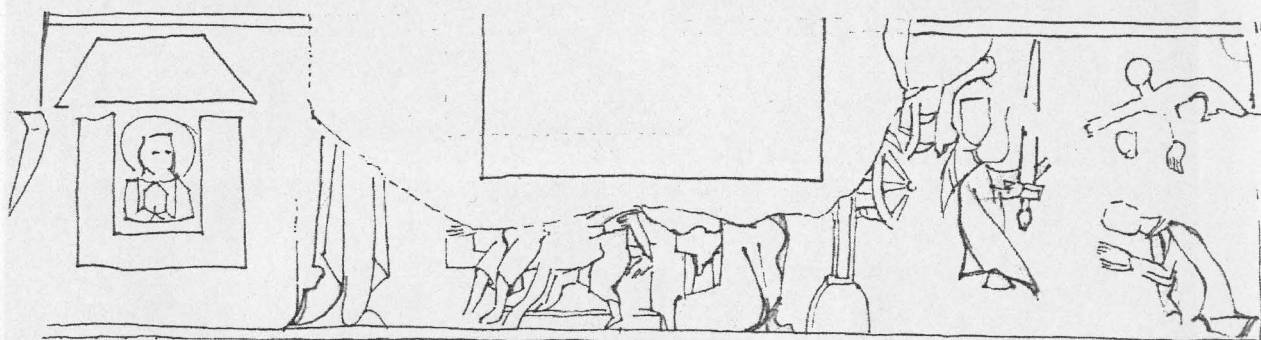
Obr. 70 Legenda sv. Kateřiny. Upálení učenců (?) Přihlízející Maxentius s družinou. Stav po vyčištění malby při restaurování v roce 1994. Reprodukce: Alois Mertan, Dvěma a příběhy restaurovaných prvních v interiéru kaple kostela sv. Petra a Pavla v Bosnici, okres České Budějovice, 1994.



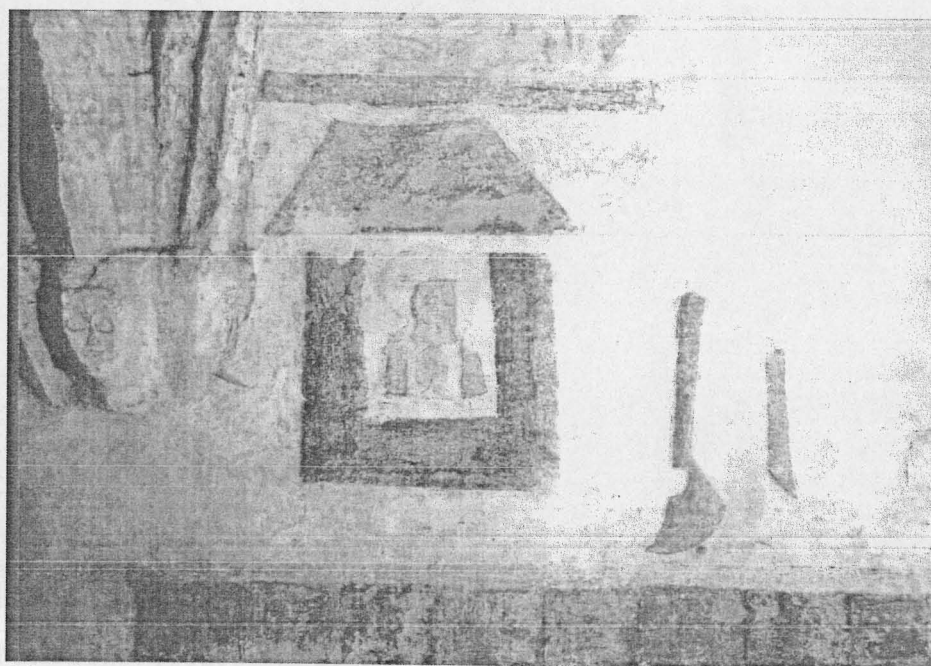
Obr. 70 Legenda sv. Kateřiny. Upálení učenců (?) Přihlízející Maxentius. Detail. Stav po vyčištění maleb při restaurování v roce 1994. Reprodukce: Alois Martan, Zpráva o průběhu restaurátorských prací v interiéru kaple kostela sv. Petra a Pavla v Hosíně, okres České Budějovice, 1994.



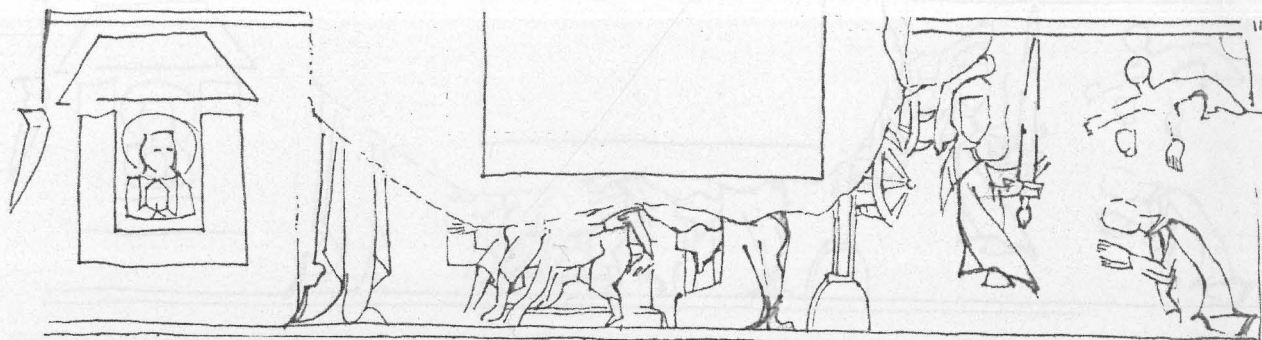
Obr. 71 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Celek.



Obr. 72 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Náskres celku.

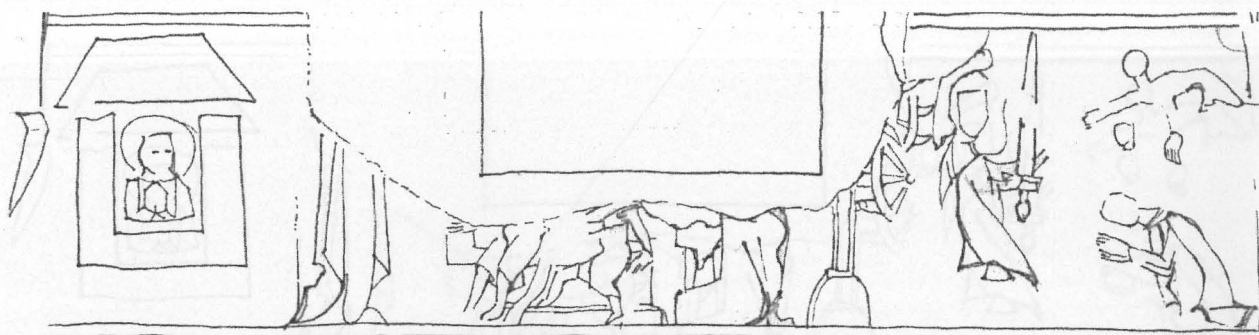


Obr. 73 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Sv. Kateřina ve vězení.

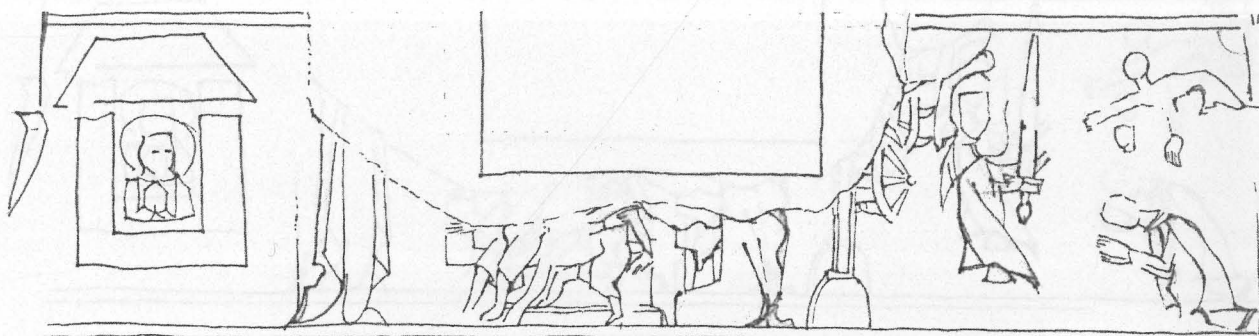


Obr. 74 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Sv. Kateřina ve vězení. Vpravo fragment světiice z Posledního předvedení světiice před Maxentia.

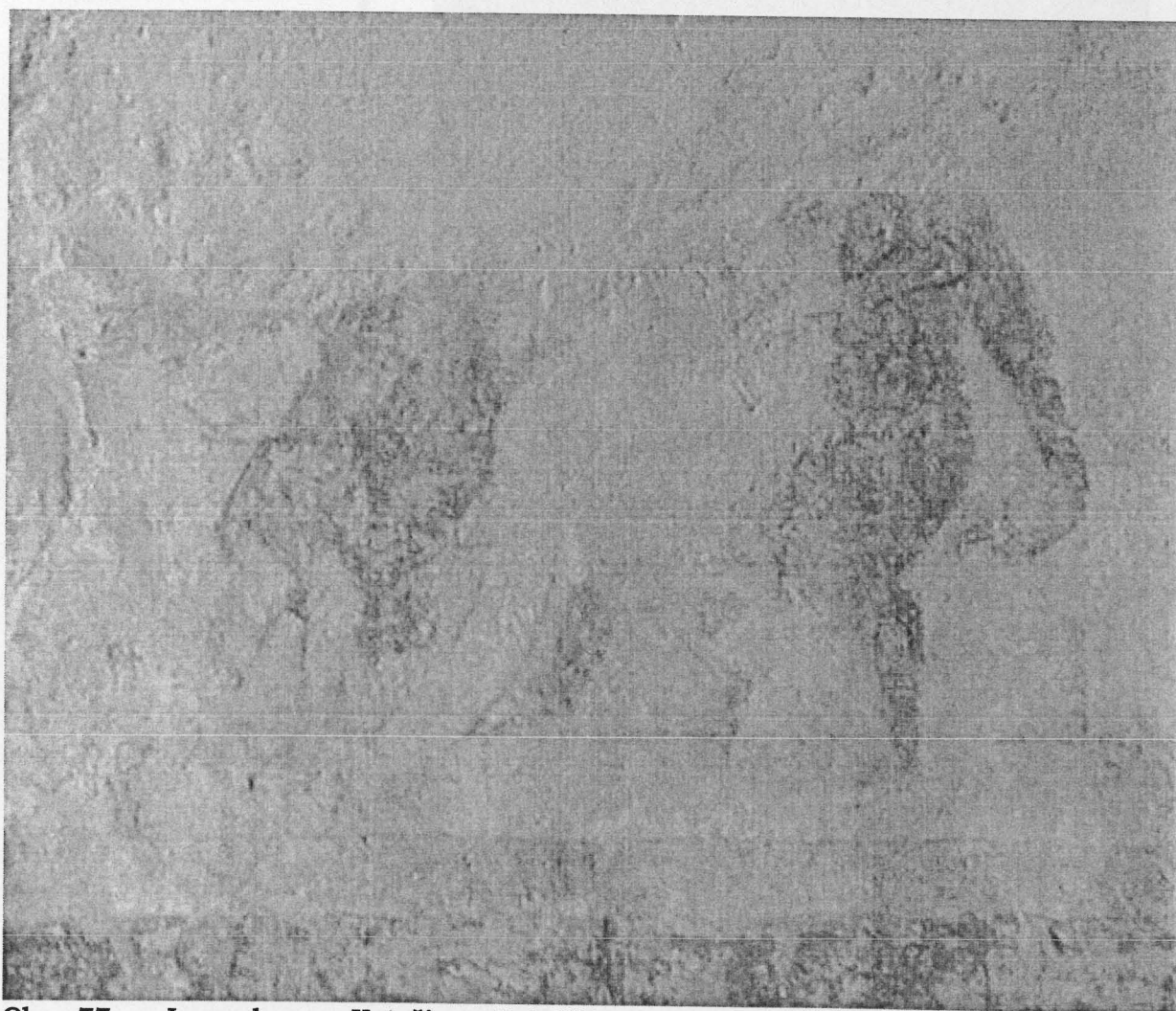
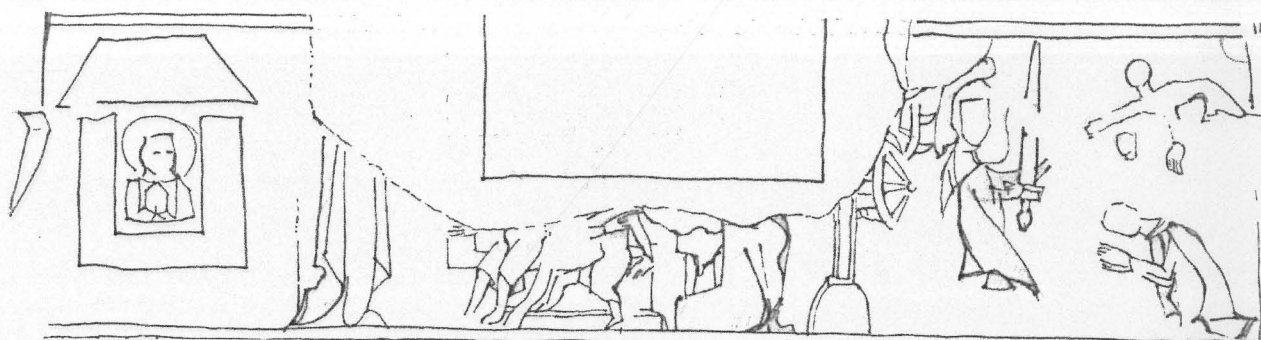
Obr. 75 Legenda sv. Kateřiny. Nejvyšší pás. Poslední předvedení světiice před Maxentia.



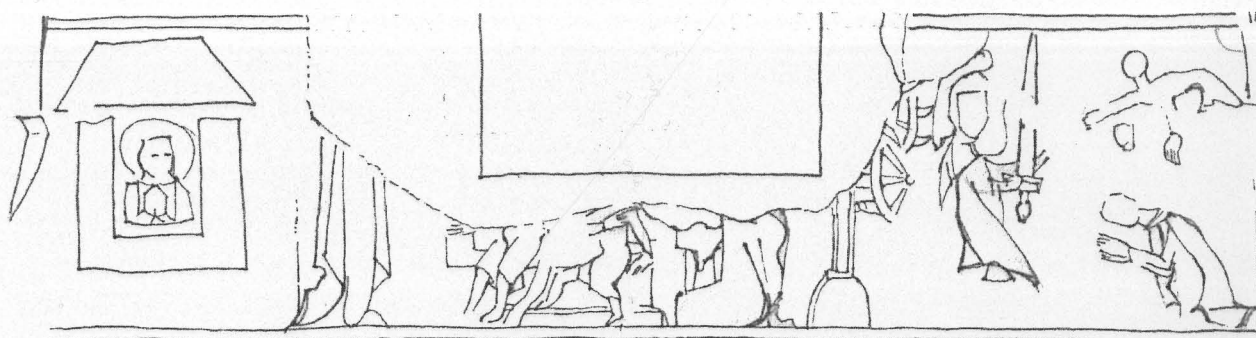
Obr. 75 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Poslední předvedení světice před Maxentia.



Obr. 76 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Poslední předvedení světice před Maxentia. Detail fragmentu dolní části těla světice.

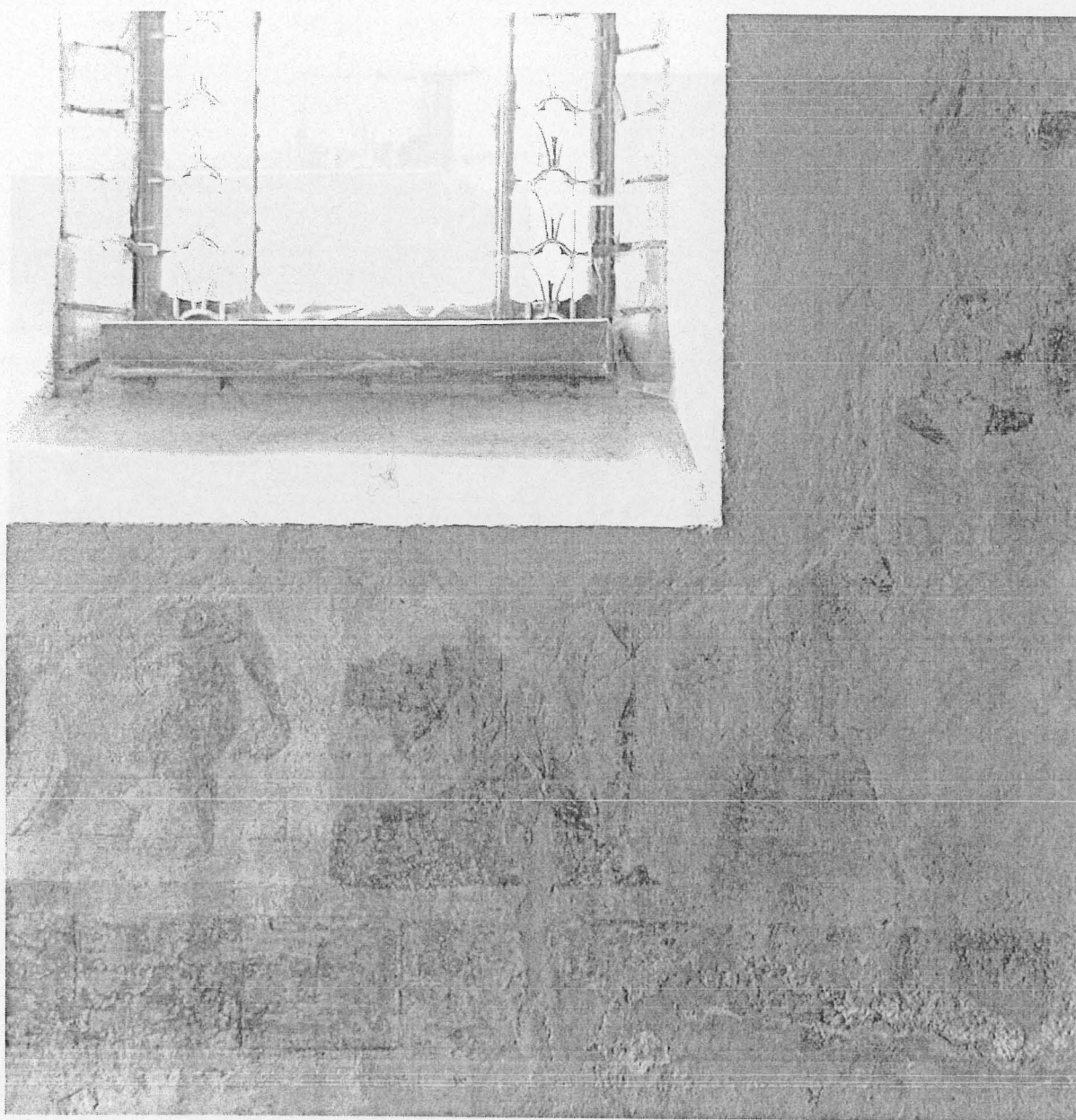
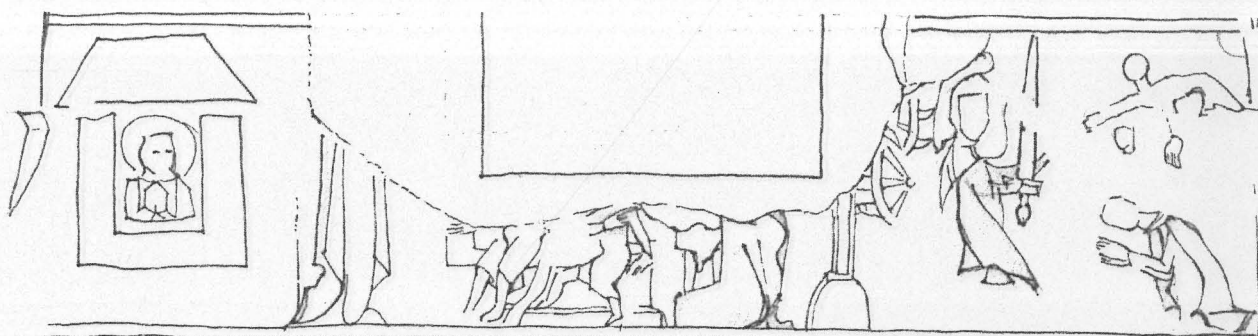


Obr. 77 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Poslední předvedení světice před Maxentia. Detail družiny Maxentia.

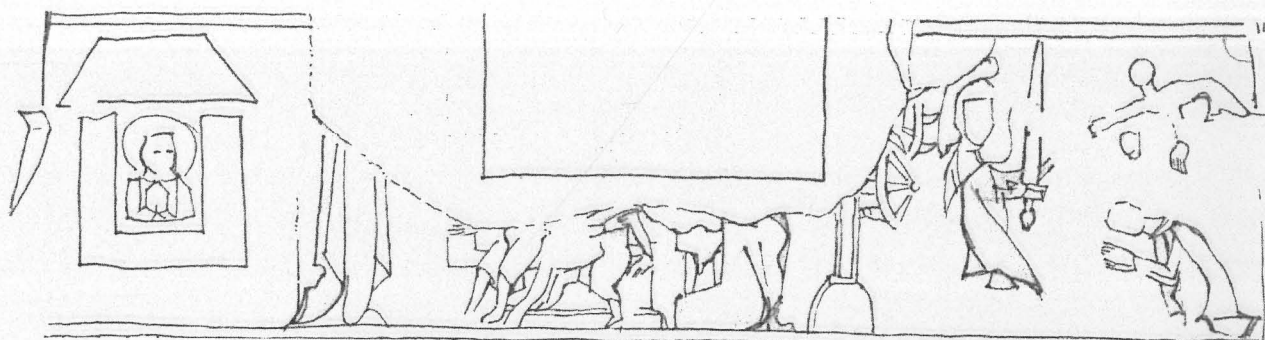


Obr. 78 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Fragment scény Kateřina před mučebním kolem a Stěti světice.

Obr. 79 Legenda sv. Kateřiny. Nejvyšší pás. Kateřina před mučebním kolem. Fragment dolní části klečícího těla světice a mučebního kola.

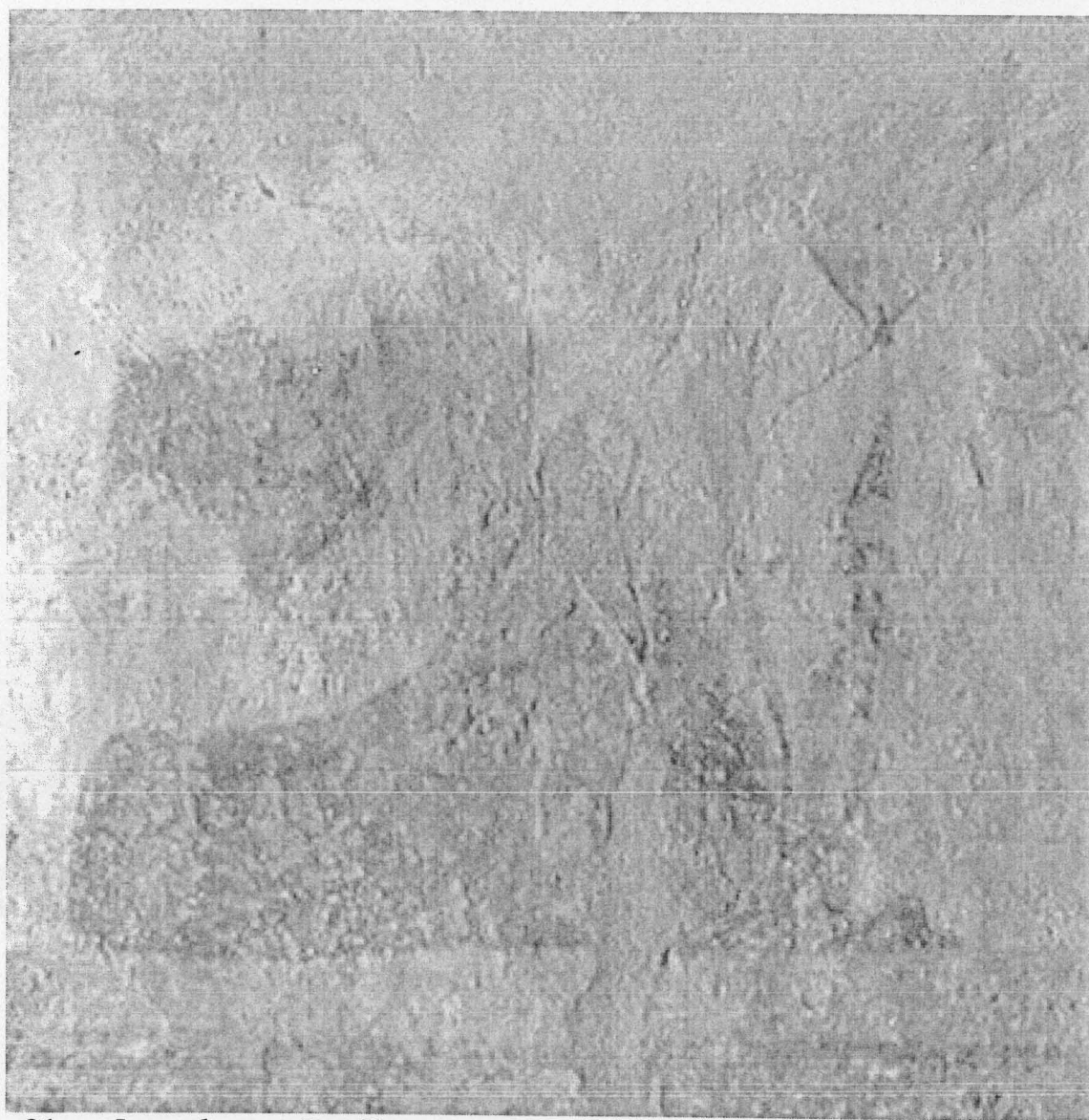
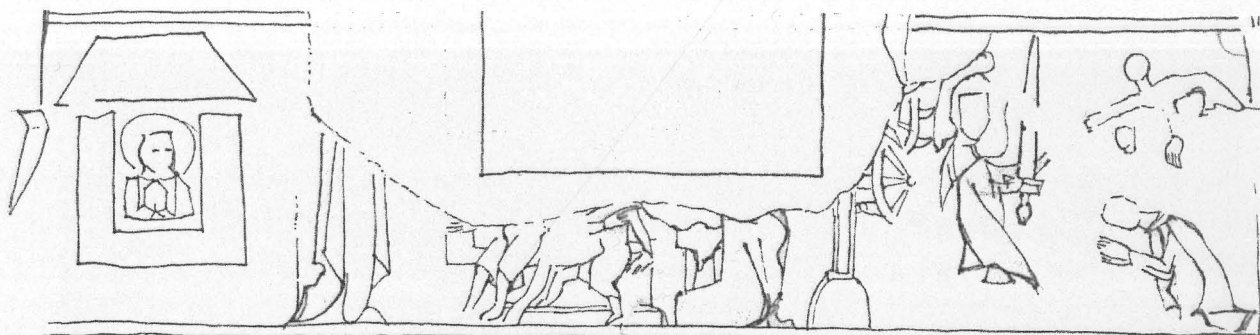


Obr. 79 Legenda sv. Kateřiny. Nejnížší pás. Kateřina před mučebním kolem. Fragment dolní části klečícího těla světice a mučebního kola.

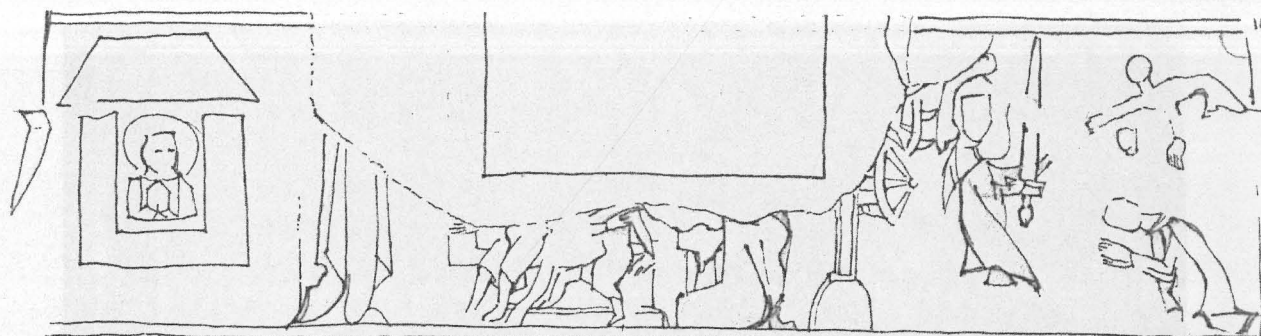


Obr. 80 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Kateřina před mučebním kolem. Detail.

Obr. 81 Legenda sv. Kateřiny. Nejvyšší pás. Kateřina před mučebním kolem. Fragment dolní části této ilustrace. Detail.

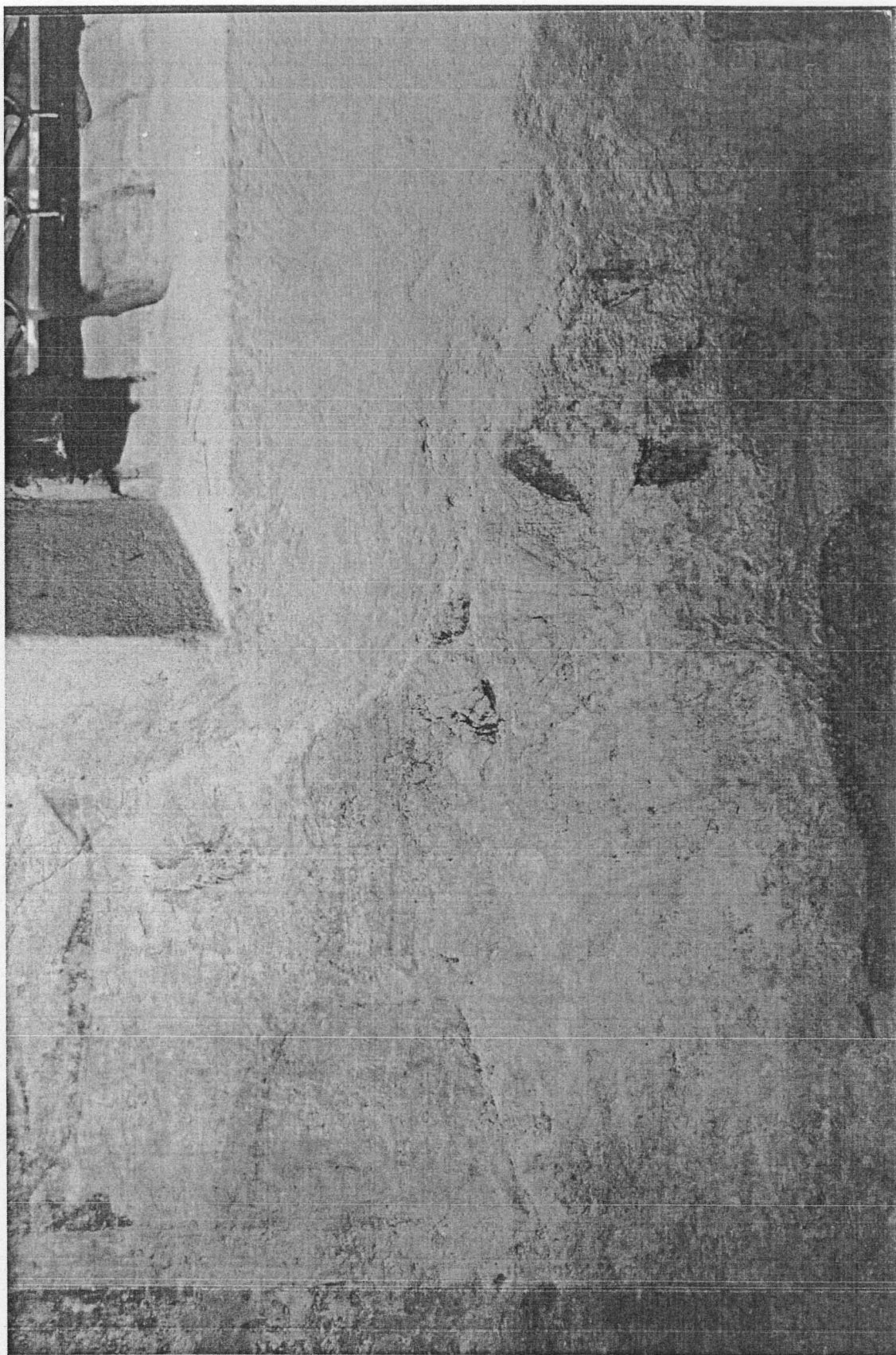


Obr. 81 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Kateřina před mučebním kolem. Fragment dolní části těla klečící světice. Detail.



Obr. 82 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Stětí světice.

Obr. 83 Legenda sv. Kateřiny. Nejvyšší pás. Kateřina před mužským králem. Detail.



Obr. 83 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Kateřina před mučebním kolem. Detail kola.

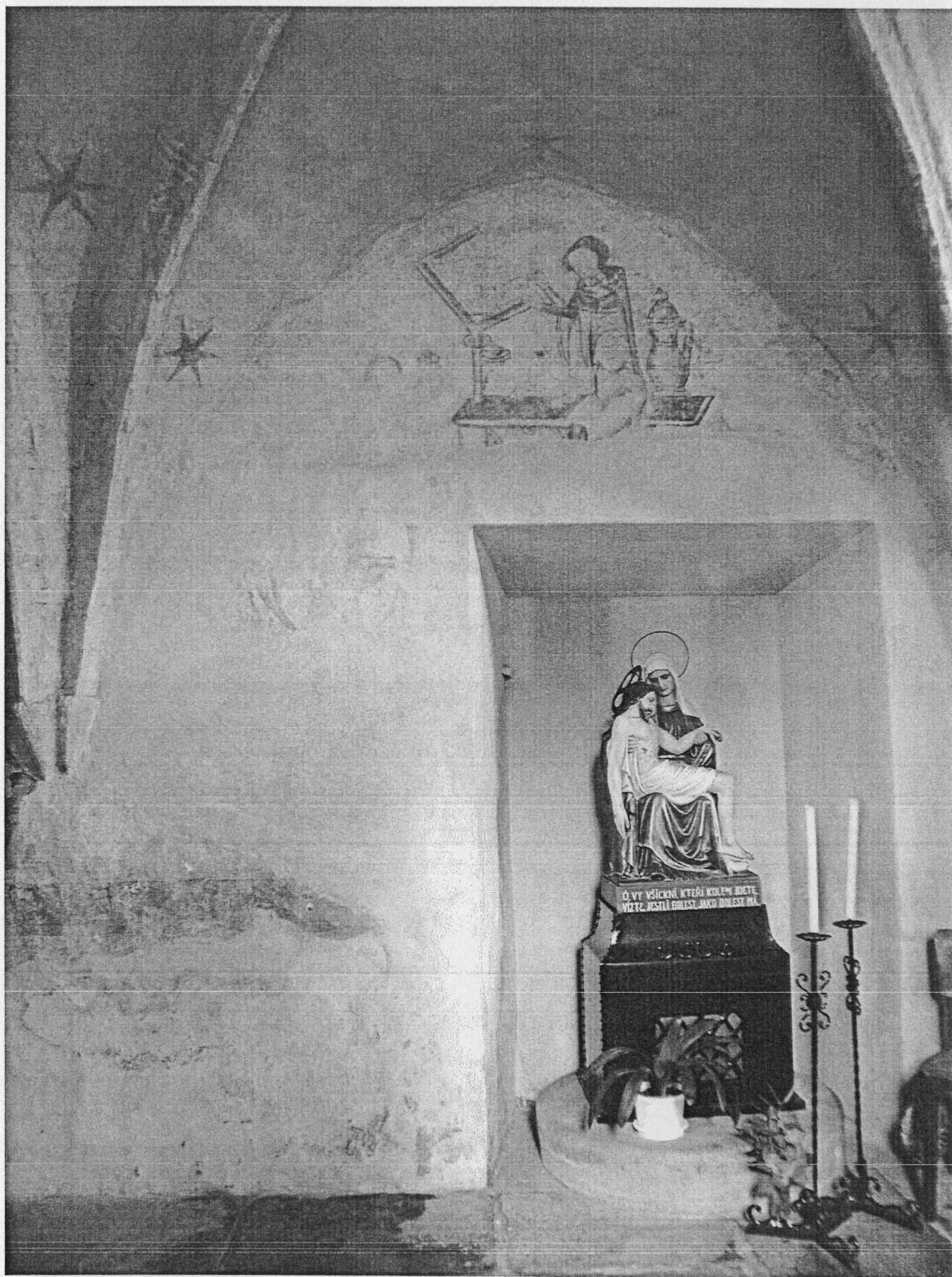
Obr. 84 / Legenda sv. Kateřiny. Nejvyšší pás. Stěna sv. Kateřiny. Kat.



Obr. 84 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Stětí světice. Kat.



Obr. 85 Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Stětí světice. Klečící světice s andělem.



Obr. 86 Nástěnné malby jižní stěny západního pole. Celkový pohled.

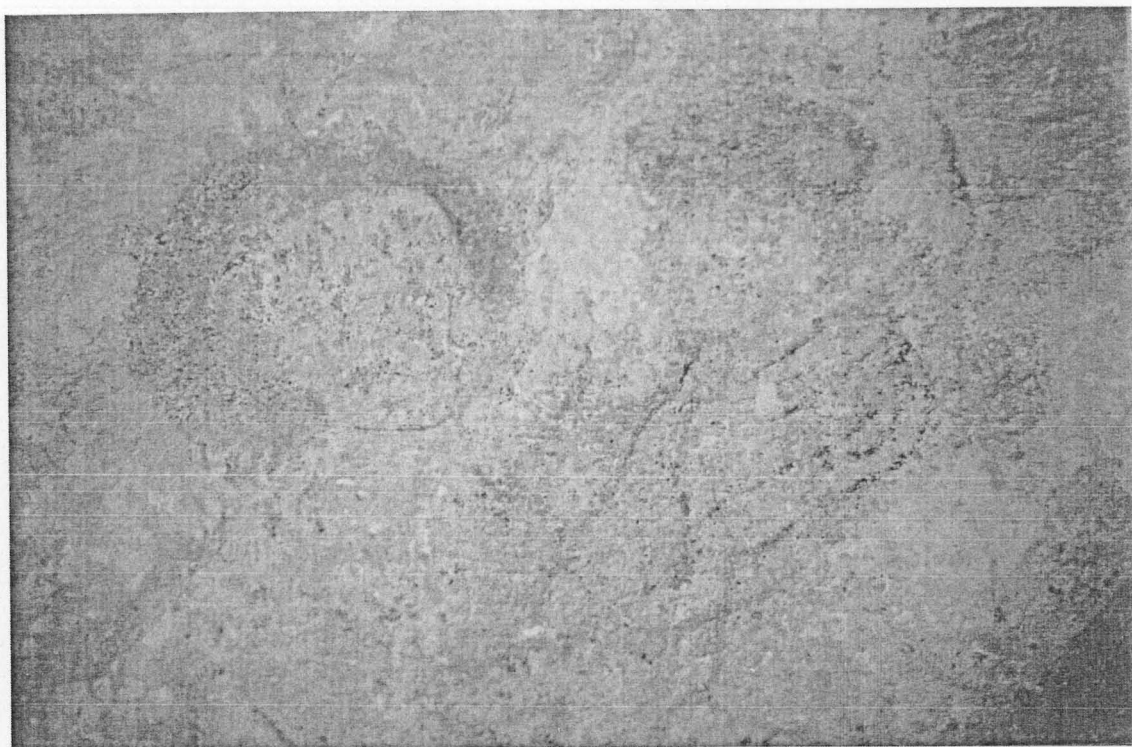


Obr. 89 Písař při práci a jeho pomocník (?) Detail písaře.



Obr. 90 Písař při práci a jeho pomocník (?) Detail písaře.

Obr. 92 Písař při práci a jeho pomocník (?) Fragment pomocníka.



Obr. 91 Písař při práci a jeho pomocník (?) Detail fragmentu pomocníka.

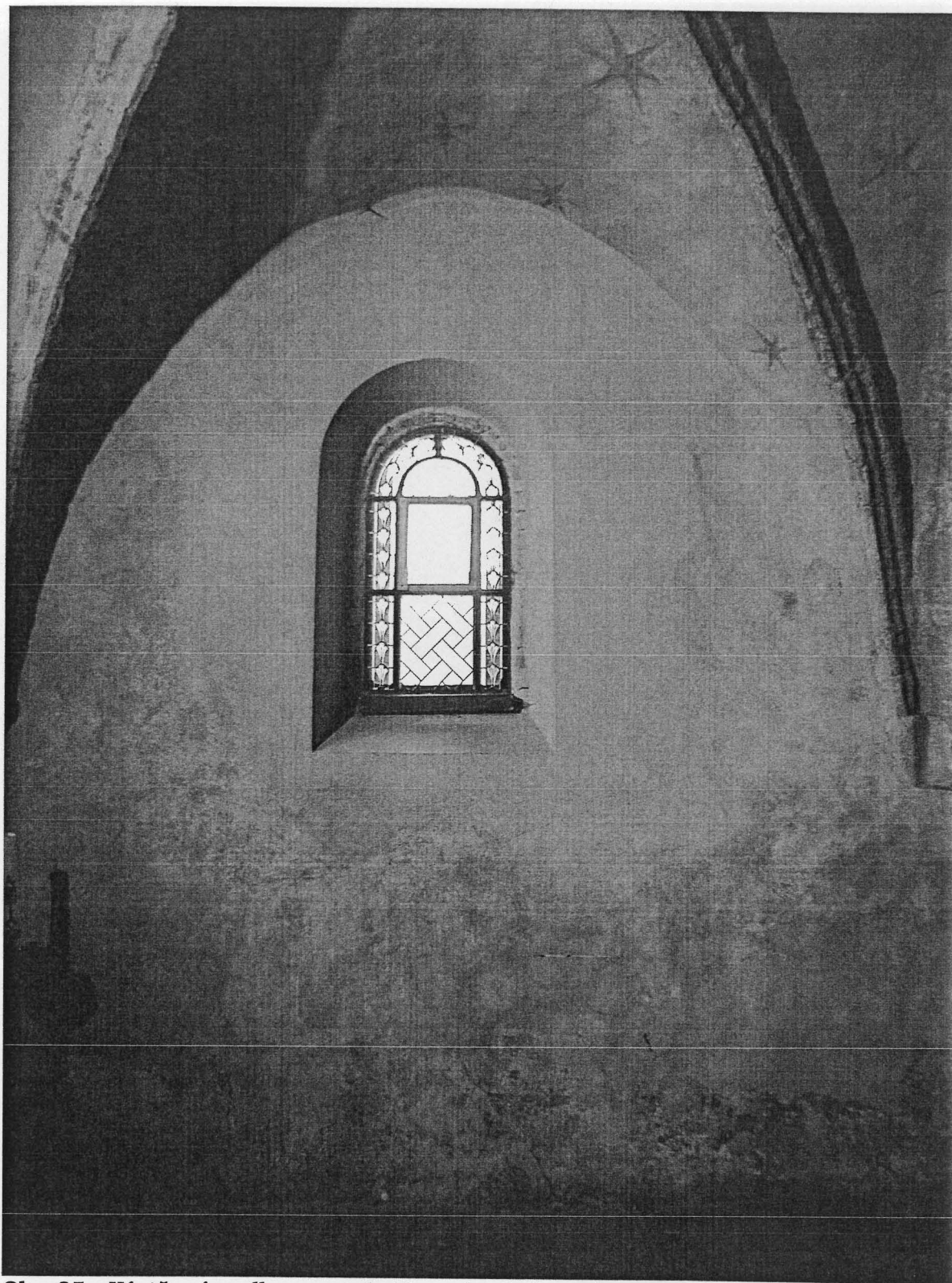


Obr. 92 Písař při práci a jeho pomocník (?) Fragment pomocníka.

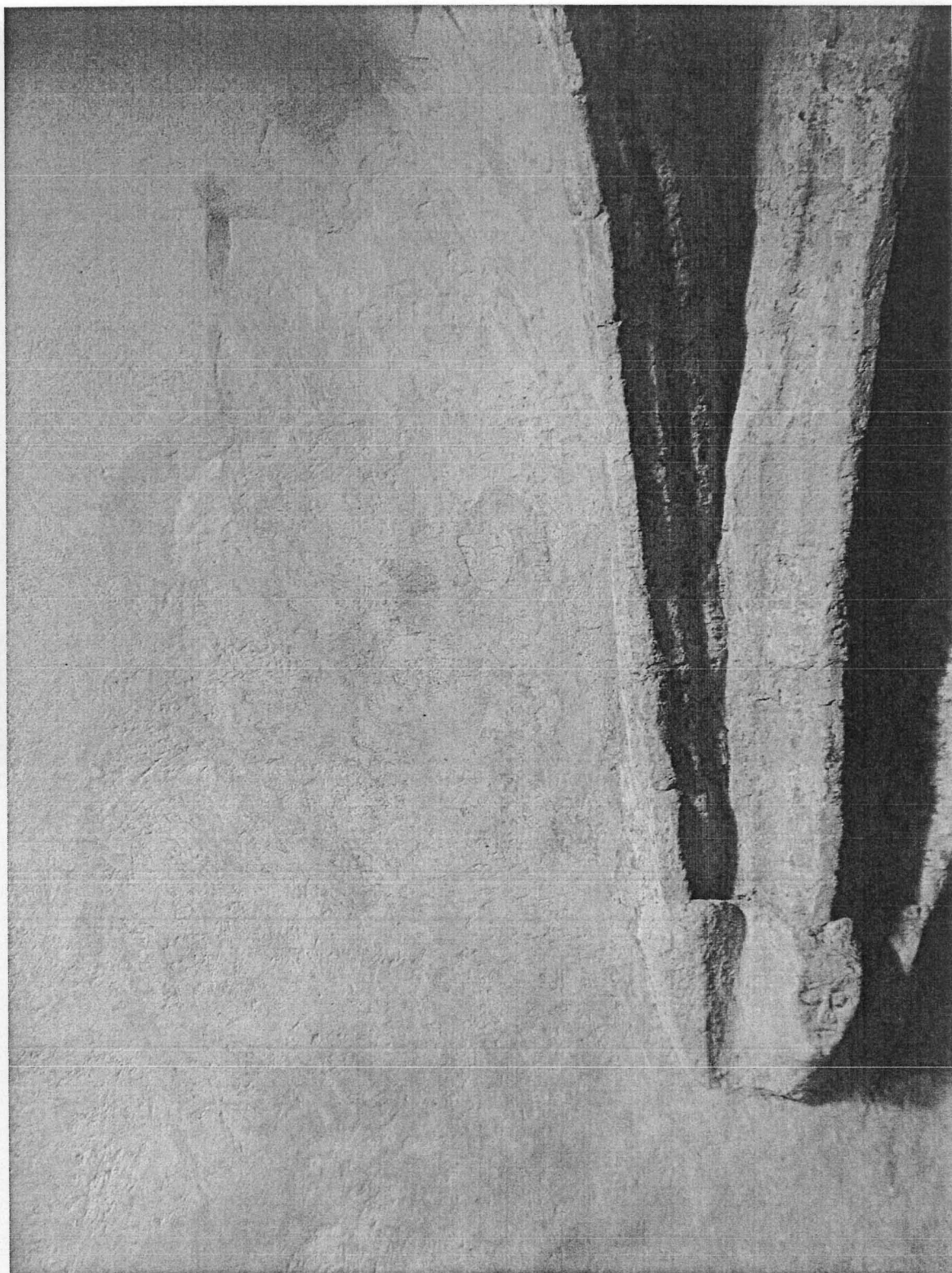


Obr. 94 Písař při práci a jeho pomocník (?) Detail písařského pultu.

Obr. 95 Nástěnné malby severní stěny západního pole. Čelech.



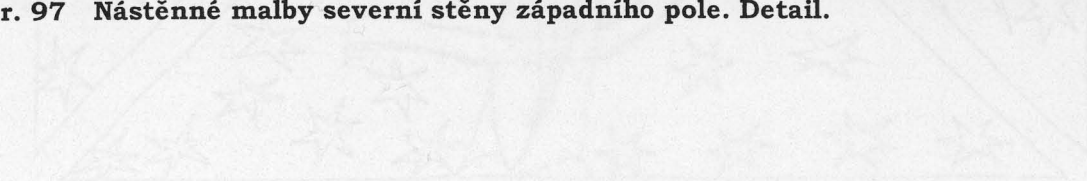
Obr. 95 Nástěnné malby severní stěny západního pole. Celek.



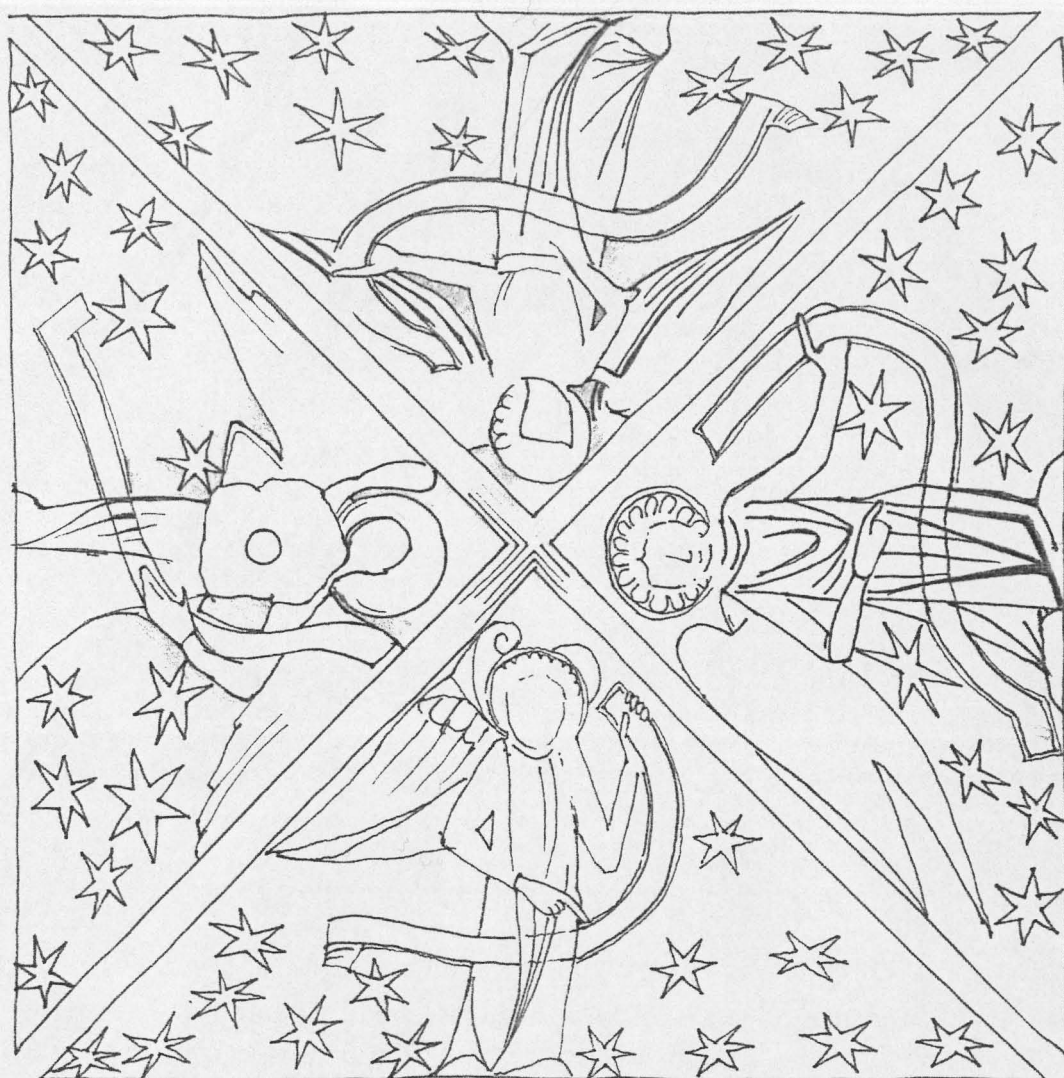
Obr. 96 Nástěnné malby severní stěny západního pole. Detail.



Obr. 97 Nástěnné malby severní stěny západního pole. Detail.



Obr. 98 Nástěnné malby severní stěny západního pole. Detail.



Obr. 98 Nástěnné malby klenby východního pole. Nákres.

Obr. 99 Nástěnné malby klenby východního pole. Nákres.

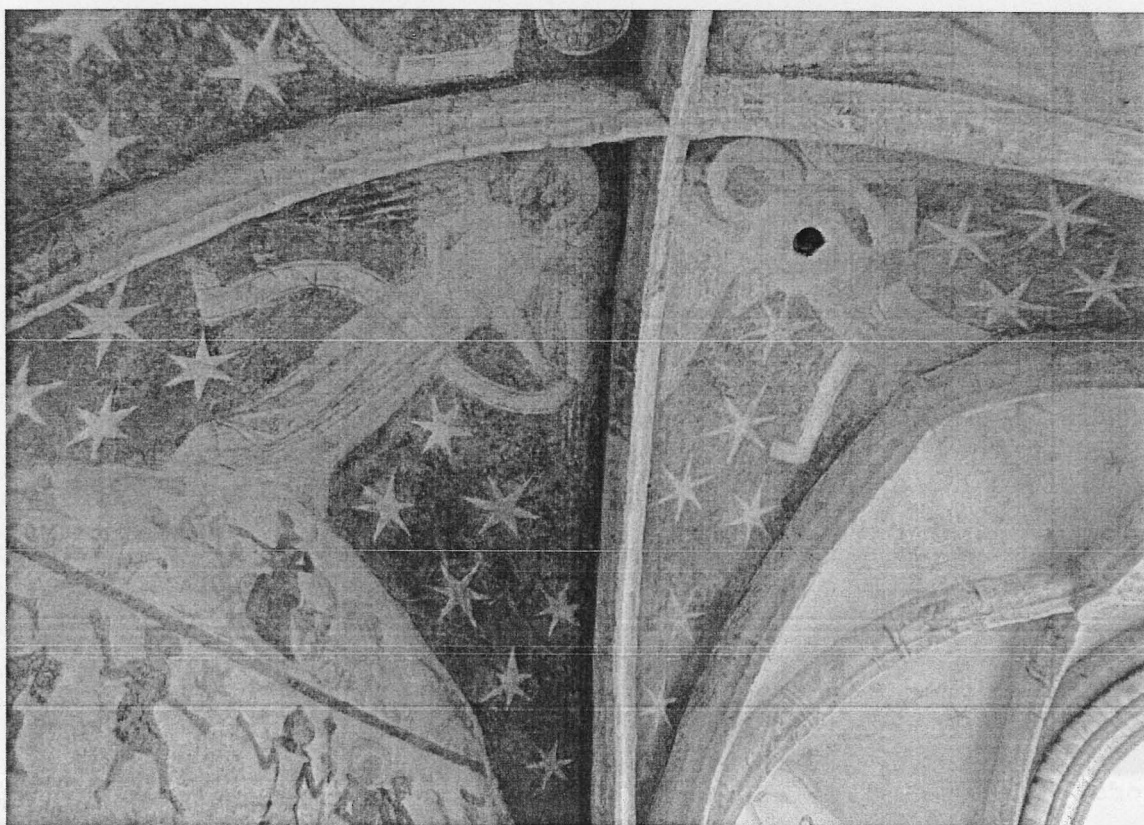


Obr. 99 Nástěnné malby klenby východního pole. Anděl jižní klenební kápě.

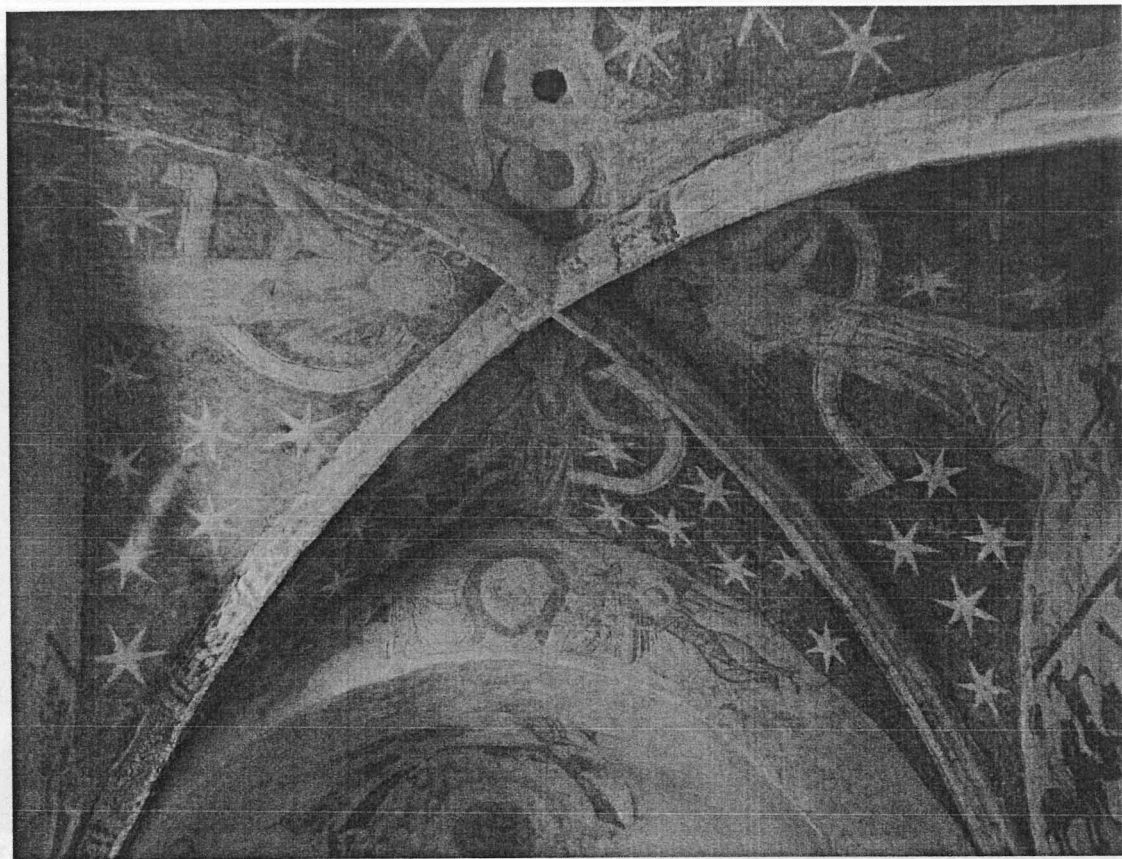
Obr. 101 Nástěnné malby klenby východního pole. Pohled na střední a jižní klenební kápě.



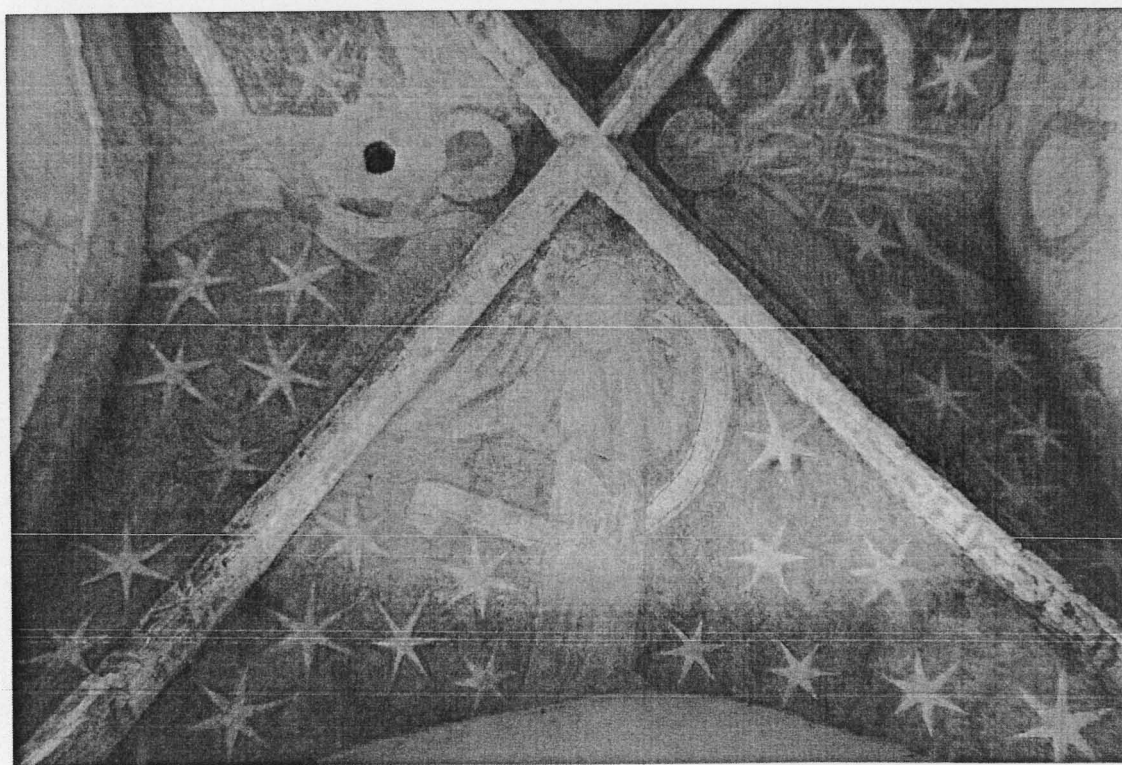
Obr. 100 Nástěnné malby klenby východního pole. Pohled na západní a severní klenební kápě.



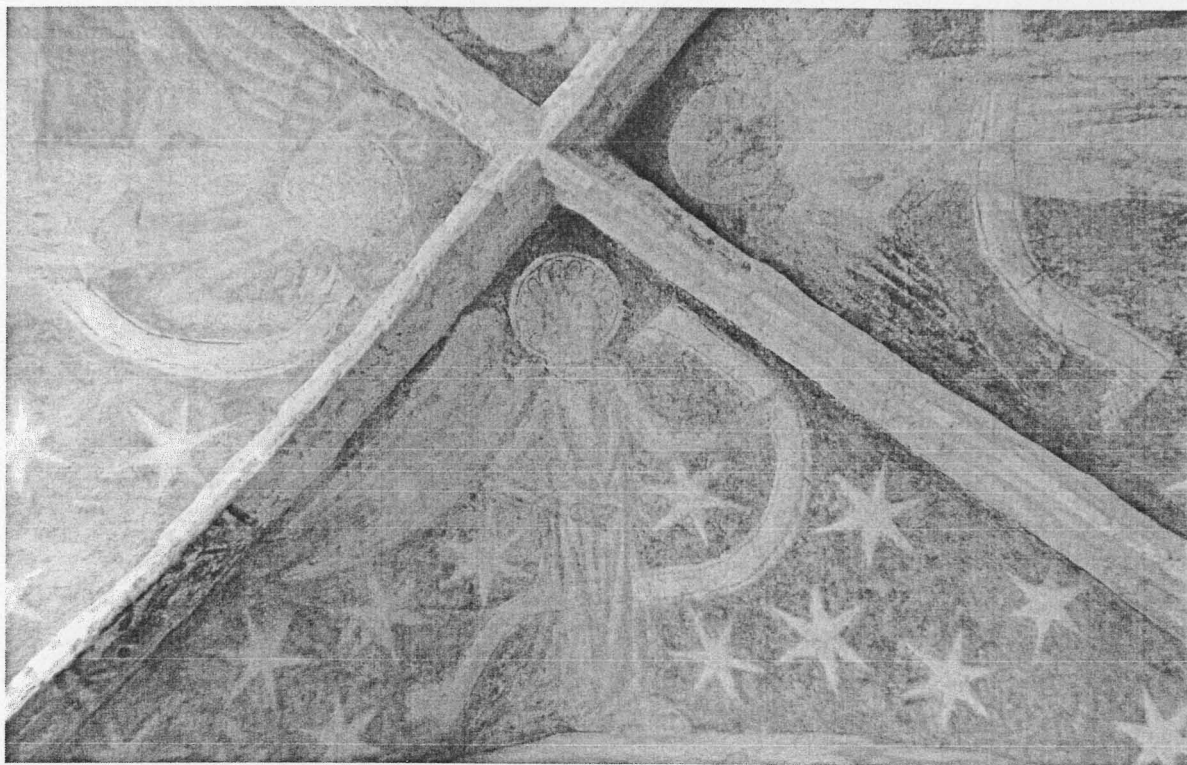
Obr. 101 Nástěnné malby klenby východního pole. Pohled na západní a jižní klenební kápě.



Obr. 102 Nástěnné malby klenby východního pole. Pohled k východu. Celek.



Obr. 103 Nástěnné malby klenby východního pole. Anděl západní, severní a východní klenební kápě.

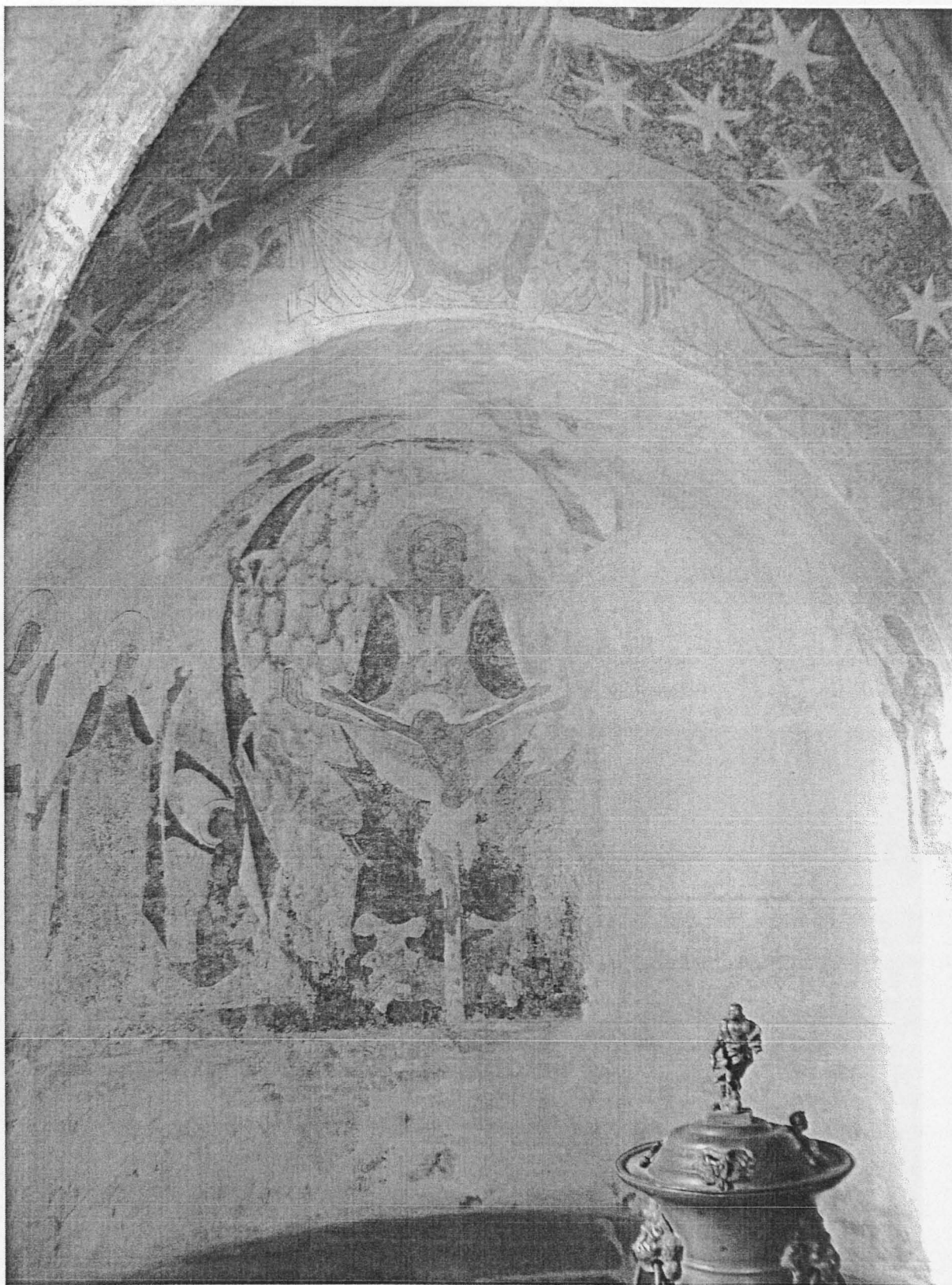


Obr. 104 Nástěnné malby klenby východního pole. Anděl severní, východní a jižní klenební kápě.

Obr. 105 Nástěnné malby apsidy. Nápis

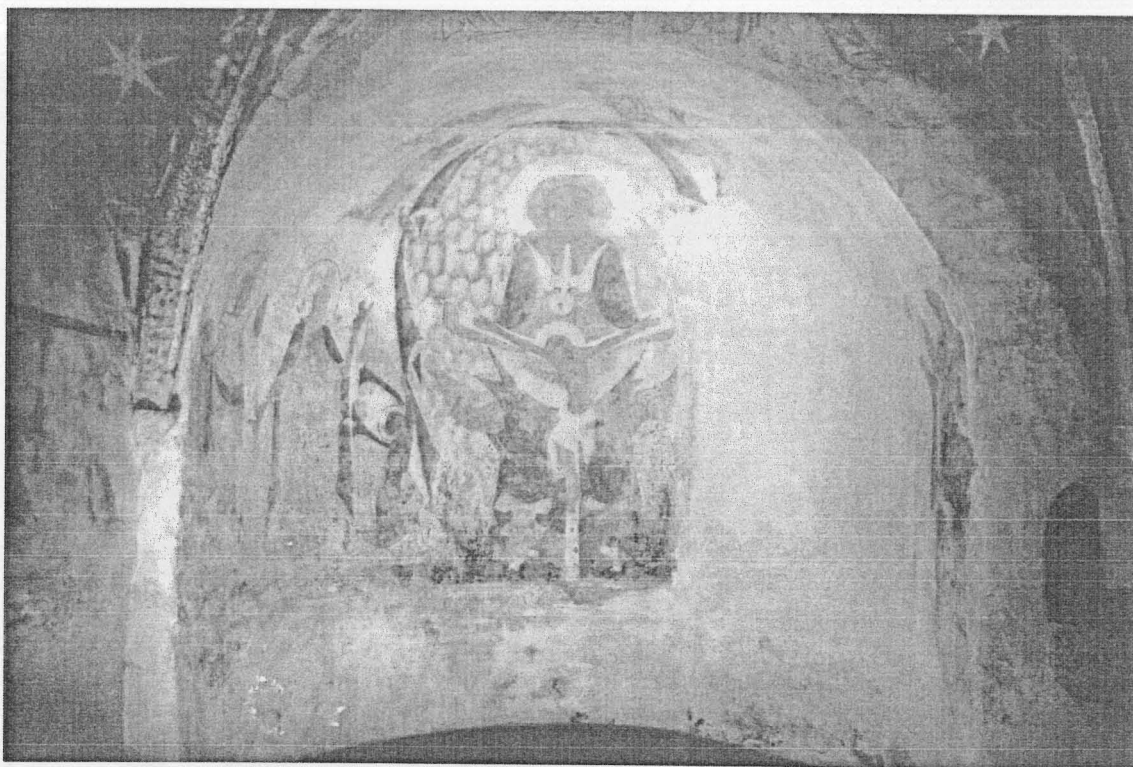


Obr. 105 Nástěnné malby apsidy. Nákras.



Obr. 106 Nástěnné malby apsidy. Celek s triumfálním obloukem.

Obr. 106 Nástěnné malby apsidy. Trnava 1021 milost z sv. Křtina.

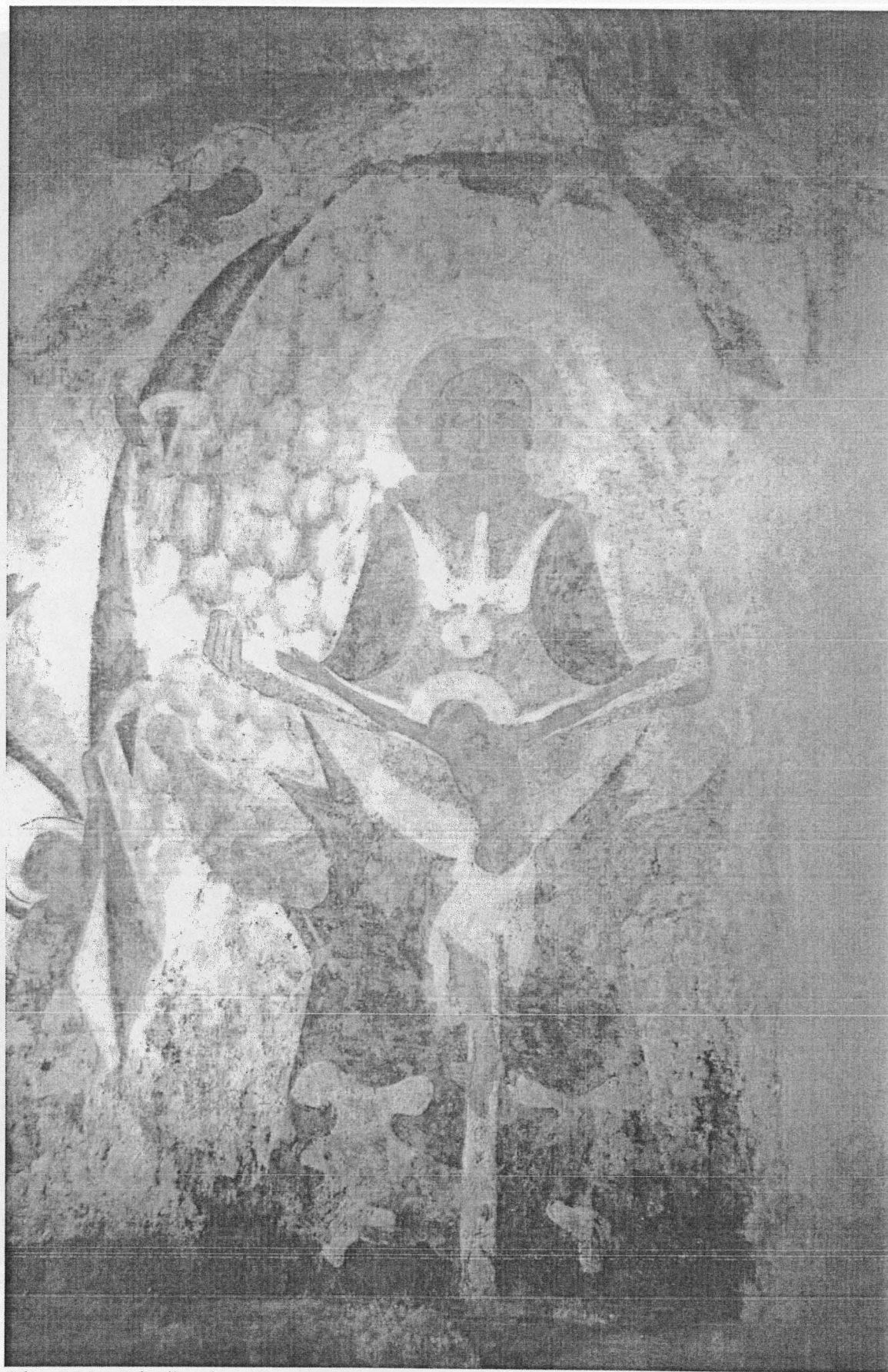


Obr. 107 Nástěnné malby apsidy. Celek.



Obr. 108 Nástěnné malby apsidy. Trůn Boží milosti a sv. Kateřina.

Obr. 109 Nástěnné malby apsidy. Trůn Boží milosti. Celek.



Obr. 109 Nástěnné malby apsidy. Trůn Boží milosti. Celek.



Obr. 110 Trůn Boží milosti. Detail Boha Otce a holubice Ducha Svatého.



Obr. 111 Trůn Boží milosti. Ukřižovaný Kristus s holubicí Ducha Svatého.

Obr. 114 Trůn Boží milosti. Ukřižovaný Kristus s holubicí Ducha Svatého.



Obr. 114 Trůn Boží milosti. Ukřižovaný Kristus. Detail.

Obr. 118 Nástěnné malby apsidy. Světice v severní části apsidy. Detail.



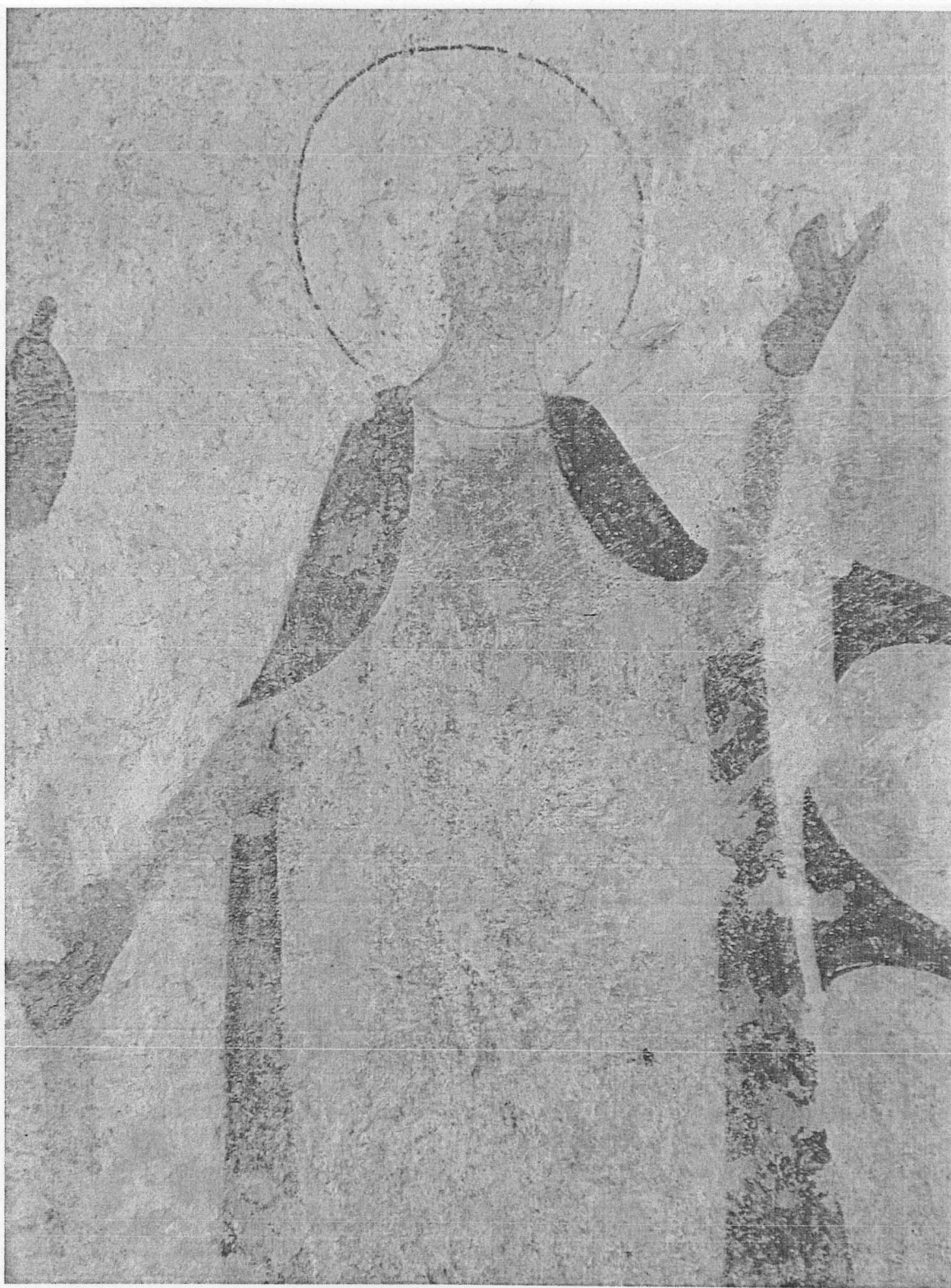
Obr. 117 Nástěnné malby apsidy. Světice v severní části apsidy. Celek.



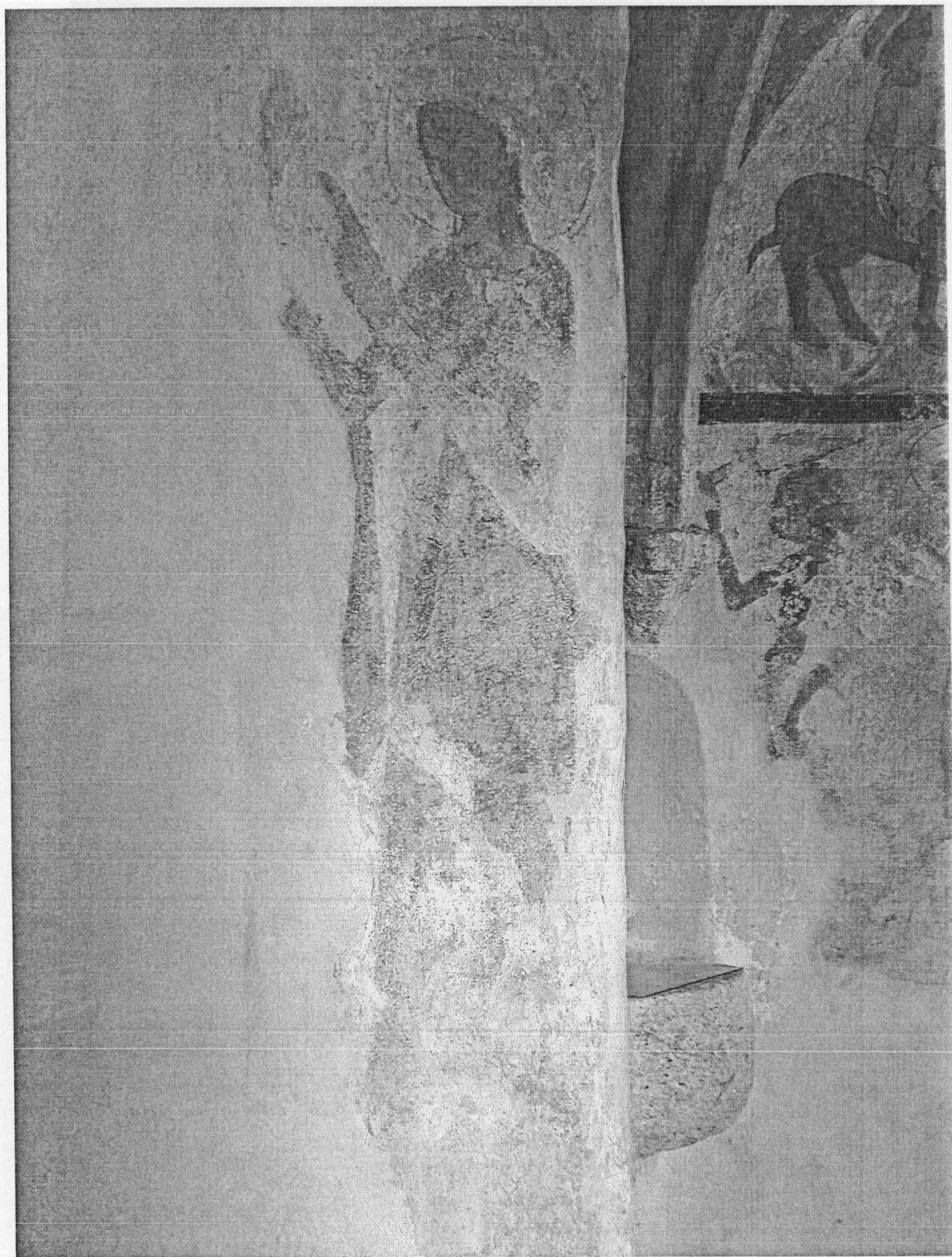
Obr. 118 Nástěnné malby apsidy. Světice v severní části apsidy. Detail.



Obr. 119 Nástěnné malby apsidy. Svěťice v severní části apsidy. Detail svěťice s rouškou.



Obr. 120 Nástěnné malby apsidy. Svěťice v severní části apsidy. Sv. Kateřina.



Obr. 121 Nástěnné malby apsidy. Světice v jižní části apsidy. Celek.

Obr. 122 Nástěnné malby apsidy. Světice v jižní části apsidy. Detail.



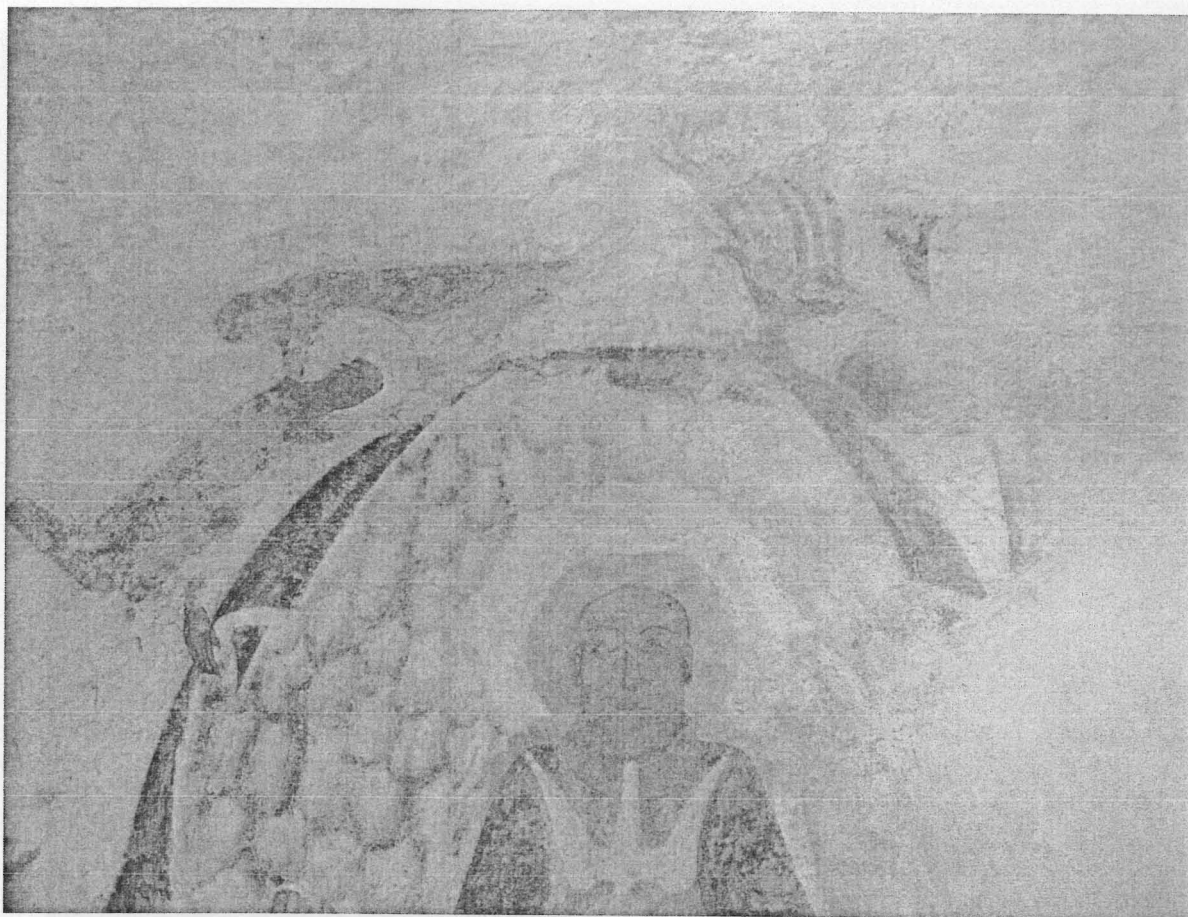
Obr. 122 Nástěnné malby apsidy. Světice v jižní části apsidy. Detail.



Obr. 123 Světice jižní části apsidy. Detail.



Obr. 124 Světice v jižní části apsidy. Detail hlavy.



Obr. 125 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Andělé na klenbě konchy.



Obr. 126 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Jižní anděl na klenbě konchy.



Obr. 127 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Severní anděl na klenbě konchy.

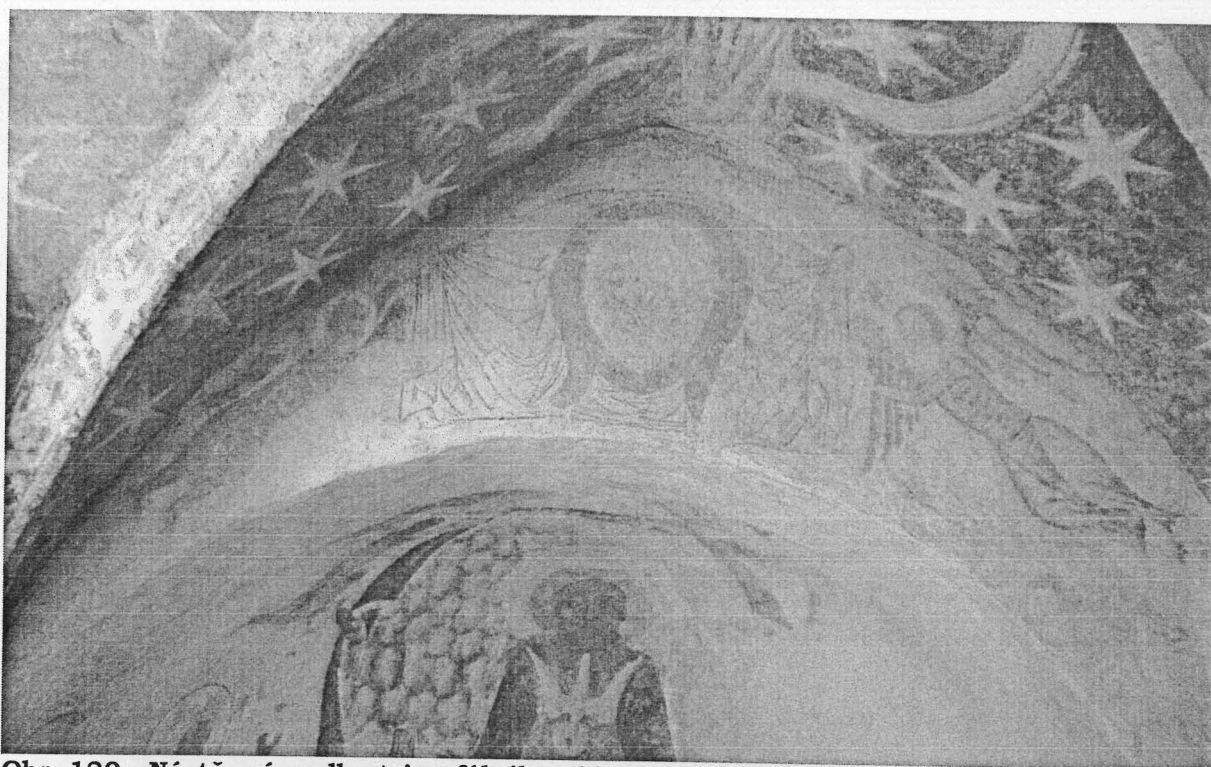
Obr. 129 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Severní anděl, dolní část. Detail hlavy.



Obr. 128 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Severní anděl dolní části.



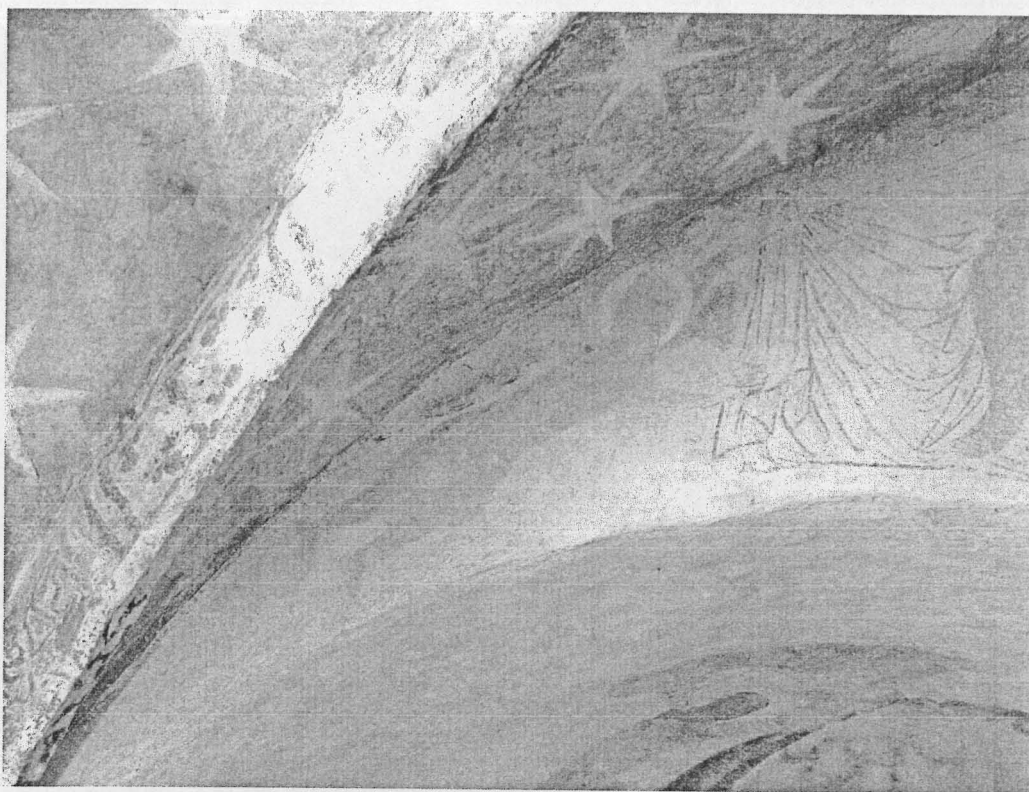
Obr. 129 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Severní anděl dolní části. Detail hlavy.



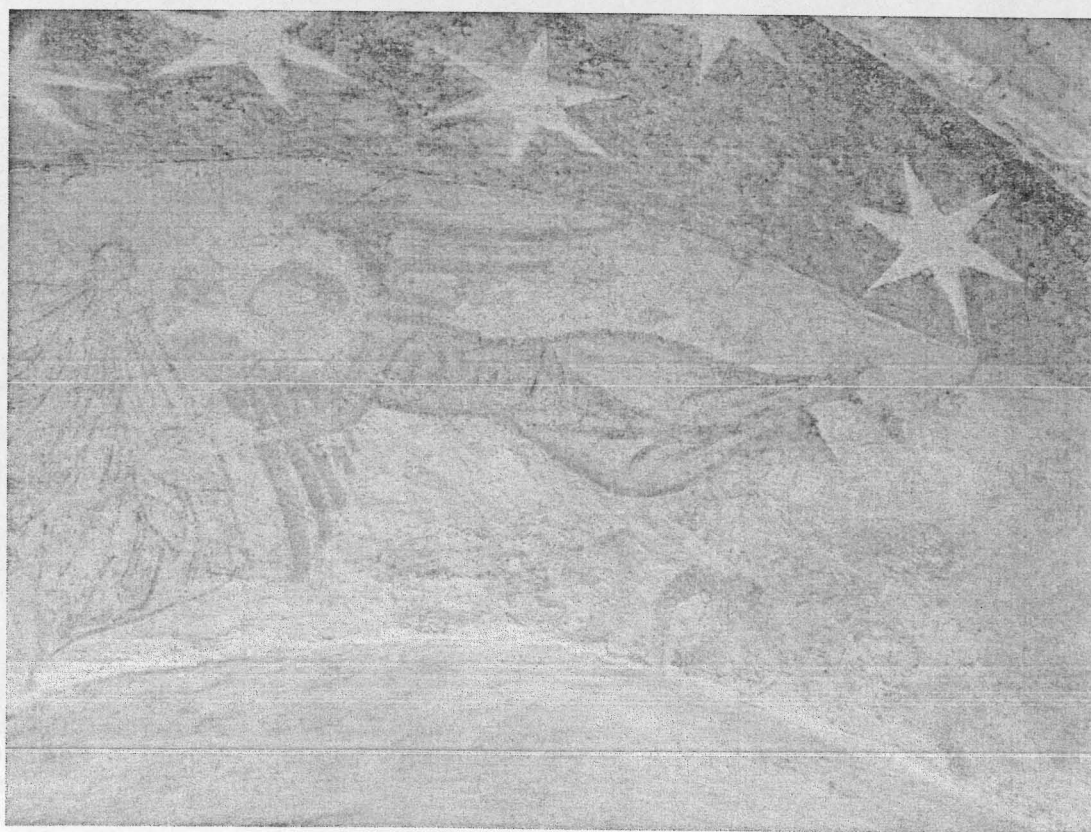
Obr. 130 Nástěnné malby triumfálního oblouku. Veraikon nesený anděly. Celek.



Obr. 131 Nástěnné malby triumfálního oblouku. Veraikon nesený anděly. Detail Kristovy tváře.



Obr. 132 Nástěnné malby triumfálního oblouku. Veraikon nesený anděly. Severní anděl.



Obr. 133 Nástěnné malby triumfálního oblouku. Veraikon nesený anděly. Jižní anděl.



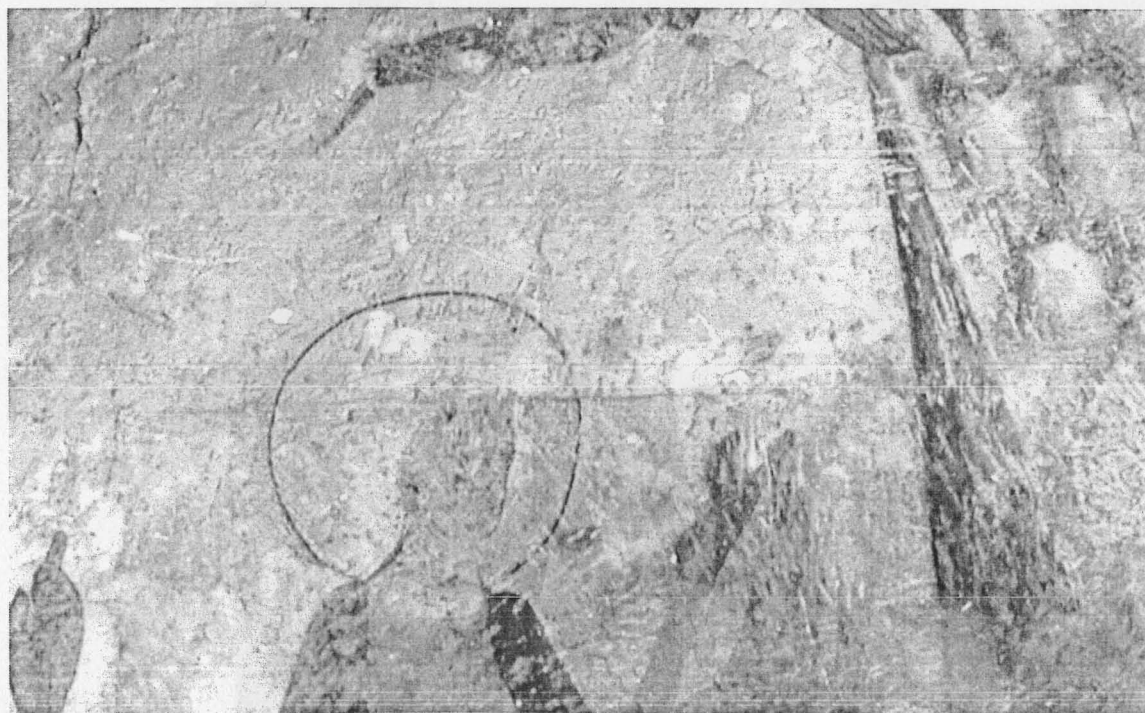
Obr. 134 Nástěnné malby klenebních žeber. Klenební výběh ze severovýchodní konzoly.



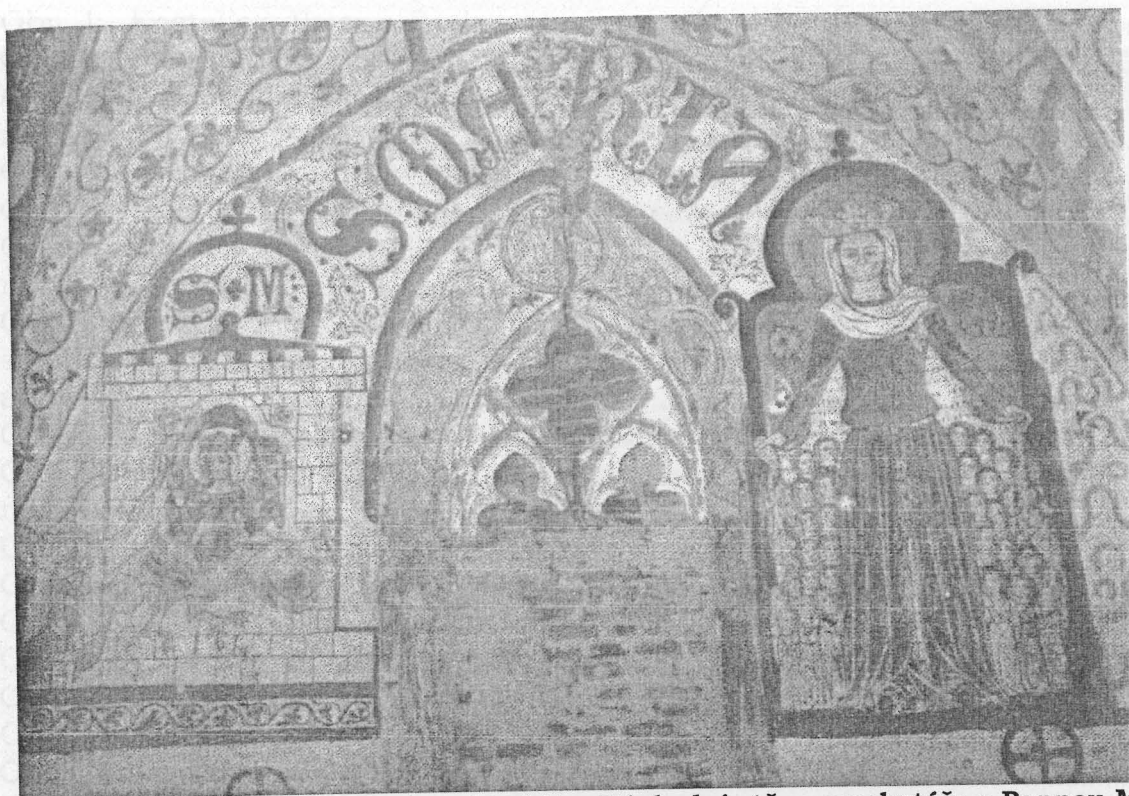
Obr. 135 Nástěnné malby klenebních žeber. Severovýchodní konzola.



Obr. 136 Nástěnné malby apsidy. Trůn Boží milosti. Detail. Prohnutí diagonálního břevna kříže. Stav po vyčistění maleb a zatmelení. Reprodukce: Alois Martan, Zpráva o průběhu restaurátorských prací v interiéru kaple kostela sv. Petra a Pavla v Hosíně, okres České Budějovice, 1994.



Obr. 137 Nástěnné malby apsidy. Světice severní části apsidy. Sv. Kateřina. Detail atributu. Stav po vyčistění maleb. Reprodukce: Alois Martan, Zpráva (obr. 136)



Obr. 138 Stadtkirchen. kostel sv. Markéty. Východní stěna presbytáře s Pannou Marií Ochránitelkou a sv. Markétou. Reprodukce: Elga Lanc, Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich, Umění XLI, 1993.



Obr. 139 Stadtkirchen (obr. 138), detail.

Obr. 1	Kostel sv. Petra a Pavla v Hosíně, celkový pohled od severu.....	I
Obr. 2	Severní věže průčelí a východní transept.....	II
Obr. 3	Trojapsidový závěr, pohled od severu. Vpředu apsida původního románského kostela.	III
Obr. 4	Apsida původního románského kostela, pohled od jihu.	IV
Obr. 5	Interiér kostela. Pohled od jihozápadu na křížení lodí.....	V
Obr. 6	Interiér kostela. Pilíř křížení a portál do románské části stavby, nynější křestní kaple.....	V
Obr. 7	Interiér kostela. Pohled na severní stěnu východního transeptu s gotickým sanktuáriem a zazděným dveřním otvorem do původní románské stavby.....	VI
Obr. 8	Gotické sanktuárium v severní stěně východního transeptu.	VII
Obr. 9	Pohled z hlavní lodi na novorománský portál a interiér původní románské stavby.	VIII
Obr. 10	Románská stavba. Pohled k východu.....	IX
Obr. 11	Románská stavba. Celkový pohled k východu.	X
Obr. 12	Celkový pohled k východu s klenbou západního travé.....	XI
Obr. 13	Interiér románské stavby. Celkový pohled k západu.	XII
Obr. 14	Západní klenební travé. Pohled od východu.	XII
Obr. 15	Klenba lodi. Pohled k západu.....	XIII
Obr. 16	Pohled na severní stěnu lodi směrem k východu.	XIV
Obr. 17	Pohled na jižní stěnu lodi směrem k východu.....	XIV
Obr. 18	Pohled k apsidě s triumfálním obloukem.	XV
Obr. 19	Pohled na severní stěnu východního pole a apsidu.....	XV
Obr. 20	Detail severní stěny. Střední konzola s klenebními žebry.....	XVI
Obr. 21	Maskaron střední konzoly severní stěny.....	XVII
Obr. 22	Západní pole severní stěny.	Východní pole
	severní stěny.....	XVIII
Obr. 23	Východní pole jižní stěny.	Západní pole jižní
	stěny.....	XVIII
Obr. 24	Hosín. Půdorys gotického kostela, dnes zbořeného. Původní románská stavba připojena k severní části presbytáře. Presbytář orientován na Východ. Reprodukce: Josef Braniš, Soupis památek historických a uměleckých, VIII. Politický okres česko-budějovický, Praha 1900.....	XIX
Obr. 25	Hosín. Kostel sv. Petra a Pavla. Půdorys původní románské stavby, dnes křestní kaple. Černě značeny nejstarší části stavby, červeně gotické zdivo, oranžově novorománská přestavba. Apsida orientovaná k východu...XX	
Obr. 26	Hosín. kostel sv. Petra a Pavla. Příčný řez původní románskou stavbou. Pohled k východu.....	XXI
Obr. 27	Nástěnné malby jižní stěny východního pole. Legenda sv. Markéty.	XXII
Obr. 28	Nástěnné malby jižní stěny východního pole. Legenda sv. Markéty.	XXII
Obr. 29	Legenda sv. Markéty. Horní luneta a část středního pásu.	XXIII
Obr. 30	Legenda sv. Markéty. Markéta jako pasačka ovcí.	XXIII
Obr. 31	Legenda sv. Markéty. Detail horní lunety. Rostliny v levém cípu.	XXIV
Obr. 32	Legenda sv. Markéty. Detail horní lunety. Pasoucí se zvířata....	XXIV

Obr. 33	Legenda sv. Markéty. První scéna středního pásu. Olybrius s druhem na koni a posel s žezlem	XXV
Obr. 34	Legenda sv. Markéty. První scéna středního pásu. Detail.	XXV
Obr. 35	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Posel s žezlem a Markéta předváděná biřici.....	XXVI
Obr. 36	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Posel s žezlem a zbrojnoš s kopím.....	XXVI
Obr. 37	Legenda sv. Markéty. Druhá scéna středního pásu. Markéta před Olybriem.....	XXVII
Obr. 38	Legenda sv. Markéty. Markéta před Olybriem. Detail.	XXVII
Obr. 39	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Olybrius s druhem na koních. Detail druhého jezdce.....	XXVIII
Obr. 40	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Olybrius a druh na koních. Detail Olybria.	XXVIII
Obr. 41	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Posel s žezlem. Detail.	XXIX
Obr. 42	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Posel s žezlem. Detail žezla.	XXIX
Obr. 43	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděná před Olybria. Detail.	XXX
Obr. 44	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděná před vladaře. Detail svěťice.....	XXX
Obr. 45	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděná před Olybria. Detail biřice.....	XXXI
Obr. 46	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděná před Olybria. Detail zbrojnoše.....	XXXI
Obr. 47	Legenda sv. Markéty. Střední pás. Markéta předváděná před Olybria. Detail Olybria.	XXXII
Obr. 48	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Bičování svěťice. Detail rozrušení malby výkvěty solí.....	XXXIII
Obr. 49	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Sv. Markéta ve vězení.....	XXXIV
Obr. 50	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Sv. Markéta ve vězení. Detail.	XXXIV
Obr. 51	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí svěťice.....	XXXV
Obr. 52	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí svěťice. Klečící donátor a detail omítkových vrstev.....	XXXV
Obr. 54	Legenda s. Markéty. Nejnižší pás. Stětí svěťice. Detail svěťice.	XXXVII
Obr. 55	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Bičování svěťice. Detail levého biřice.....	XXXVIII
Obr. 56	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Bičování svěťice. Detail levého biřice.....	XXXVIII
Obr. 57	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Bičování svěťice. Detail svěťice.	XXXIX
Obr. 58	Legenda sv. Markéty. Sv. Markéta ve vězení. Detail.....	XXXIX
Obr. 59	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí svěťice. Detail anděla.	XL
Obr. 60	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí svěťice. Detail duše svěťice nesené andělem.....	XL
Obr. 61	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí svěťice. Detail svěťice.....	XLI
Obr. 62	Legenda sv. Markéty. Nejnižší pás. Stětí svěťice. Detail donátora.	XLI

Obr. 63	Nákres výzdoby východního pole severní stěny.	XLII
Obr. 64	Nástěnné malby severní stěny východního pole. Legenda sv. Kateřiny.	XLIII
Obr. 65	Legenda sv. Kateřiny. Střední pás. Nákres výzdoby.	XLIV
Obr. 66	Legenda sv. Kateřiny. Střední pás. Upálení učenců (?) Spoutaný učenec (?)	XLIV
Obr. 67	Legenda sv. Kateřiny. Střední pás. Upálení učenců (?) Spoutaný učenec (?)	XLV
Obr. 68	Legenda sv. Kateřiny. Upálení učenců (?) Přihlízející Maxentius s družinou.	XLVI
Obr. 69	Legenda sv. Kateřiny. Upálení učenců (?) Přihlízející Maxentius s družinou.	XLVII
Obr. 70	Legenda sv. Kateřiny. Upálení učenců (?) Přihlízející Maxentius. Detail. Stav po vyčištění maleb při restaurování v roce 1994. Reprodukce: Alois Martan, Zpráva o průběhu restaurátorských prací v interiéru kaple kostela sv. Petra a Pavla v Hosíně, okres České Budějovice, 1994.	XLVIII
Obr. 71	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Celek.	XLIX
Obr. 72	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Nákres celku.	XLIX
Obr. 73	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Sv. Kateřina ve vězení.	XLIX
Obr. 74	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Sv. Kateřina ve vězení. Vpravo fragment světice z Posledního předvedení světice před Maxentia.	L
Obr. 75	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Poslední předvedení světice před Maxentia.	LI
Obr. 76	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Poslední předvedení světice před Maxentia. Detail fragmentu dolní části těla světice.	LII
Obr. 77	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Poslední předvedení světice před Maxentia. Detail družiny Maxentia.	LIII
Obr. 78	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Fragment scény Kateřina před mučebním kolem a Stětí světice.	LIV
Obr. 79	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Kateřina před mučebním kolem. Fragment dolní části klečícího těla světice a mučebního kola.	LV
Obr. 80	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Kateřina před mučebním kolem. Detail.	LVI
Obr. 81	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Kateřina před mučebním kolem. Fragment dolní části těla klečící světice. Detail.	LVII
Obr. 82	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Stětí světice.	LVIII
Obr. 83	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Kateřina před mučebním kolem. Detail kola.	LIX
Obr. 84	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Stětí světice. Kat.	LX
Obr. 85	Legenda sv. Kateřiny. Nejnižší pás. Stětí světice. Klečící světice s andělem.	LXI
Obr. 86	Nástěnné malby jižní stěny západního pole. Celkový pohled.	LXII
Obr. 87	Nástěnné malby jižní stěny západního pole. Písař při práci a jeho pomocník (?)	LXIII
Obr. 88	Písař při práci a jeho pomocník (?) Celek.	LXIII
Obr. 89	Písař při práci a jeho pomocník (?) Detail písaře.	LXIV
Obr. 90	Písař při práci a jeho pomocník (?) Detail písaře.	LXIV
Obr. 91	Písař při práci a jeho pomocník (?) Detail fragmentu pomocníka.	LXV

Obr. 92	Pisař při práci a jeho pomocník (?) Fragment pomocníka.	LXV
Obr. 94	Pisař při práci a jeho pomocník (?) Detail písařského pultu.	LXVI
Obr. 95	Nástěnné malby severní stěny západního pole. Celek.	LXVII
Obr. 96	Nástěnné malby severní stěny západního pole. Detail.	LXVIII
Obr. 97	Nástěnné malby severní stěny západního pole. Detail.	LXIX
Obr. 98	Nástěnné malby klenby východního pole. Nákras.	LXX
Obr. 99	Nástěnné malby klenby východního pole. Anděl jižní klenební kápě.	LXXI
Obr. 100	Nástěnné malby klenby východního pole. Pohled na západní a severní klenební kápě.	LXXII
Obr. 101	Nástěnné malby klenby východního pole. Pohled na západní a jižní klenební kápě.	LXXII
Obr. 102	Nástěnné malby klenby východního pole. Pohled k východu. Celek.	LXXIII
Obr. 103	Nástěnné malby klenby východního pole. Anděl západní, severní a východní klenební kápě.	LXXIII
Obr. 104	Nástěnné malby klenby východního pole. Anděl severní, východní a jižní klenební kápě.	LXXIV
Obr. 105	Nástěnné malby apsidy. Nákras.	LXXV
Obr. 106	Nástěnné malby apsidy. Celek s triumfálním obloukem.	LXXVI
Obr. 107	Nástěnné malby apsidy. Celek.	LXXVII
Obr. 108	Nástěnné malby apsidy. Trůn Boží milosti a sv. Kateřina.	LXXVII
Obr. 109	Nástěnné malby apsidy. Trůn Boží milosti. Celek.	LXXVIII
Obr. 110	Trůn Boží milosti. Detail Boha Otce a holubice Ducha Svatého.	LXXIX
Obr. 111	Trůn Boží milosti. Ukřižovaný Kristus s holubicí Ducha Svatého.	LXXX
Obr. 112	Trůn Boží milosti. Ukřižovaný Kristus.	LXXXI
Obr. 113	Trůn Boží milosti. Detail.	LXXXI
Obr. 114	Trůn Boží milosti. Ukřižovaný Kristus. Detail.	LXXXII
Obr. 115	Trůn Boží milosti. Bůh Otec. Detail.	LXXXIII
Obr. 116	Trůn Boží milosti. Ukřižovaný Kristus. Detail.	LXXXIII
Obr. 117	Nástěnné malby apsidy. Světice v severní části apsidy. Celek.	LXXXIV
Obr. 118	Nástěnné malby apsidy. Světice v severní části apsidy. Detail.	LXXXIV
Obr. 119	Nástěnné malby apsidy. Světice v severní části apsidy. Detail světice s rouškou.	LXXXV
Obr. 120	Nástěnné malby apsidy. Světice v severní části apsidy. Sv. Kateřina.	LXXXVI
Obr. 121	Nástěnné malby apsidy. Světice v jižní části apsidy. Celek.	LXXXVII
Obr. 122	Nástěnné malby apsidy. Světice v jižní části apsidy. Detail.	LXXXVIII
Obr. 123	Světice jižní části apsidy. Detail.	LXXXIX
Obr. 124	Světice v jižní části apsidy. Detail hlavy.	LXXXIX
Obr. 125	Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Andělé na klenbě konchy.	XC

- Obr. 126 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Jižní anděl na klenbě konchy.XC
- Obr. 127 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Severní anděl na klenbě konchy.XCI
- Obr. 128 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Severní anděl dolní části.XCII
- Obr. 129 Nástěnné malby apsidy. Andělé nesoucí drapérii. Severní anděl dolní části. Detail hlavy.XCII
- Obr. 130 Nástěnné malby triumfálního oblouku. Veraikon nesený anděly. Celek.XCIII
- Obr. 131 Nástěnné malby triumfálního oblouku. Veraikon nesený anděly. Detail Kristovy tváře.XCIII
- Obr. 132 Nástěnné malby triumfálního oblouku. Veraikon nesený anděly. Severní anděl.XCIV
- Obr. 133 Nástěnné malby triumfálního oblouku. Veraikon nesený anděly. Jižní anděl.XCIV
- Obr. 134 Nástěnné malby klenebních žeber. Klenební výběh ze severovýchodní konzoly.XCV
- Obr. 135 Nástěnné malby klenebních žeber. Severovýchodní konzola.XCVI
- Obr. 136 Nástěnné malby apsidy. Trůn Boží milosti. Detail. Prohnutí diagonálního břevna kříže. Stav po vyčištění maleb a zatmelení. Reprodukce: Alois Martan, Zpráva o průběhu restaurátorských prací v interiéru kaple kostela sv. Petra a Pavla v Hosíně, okres České Budějovice, 1994.XCVII
- Obr. 137 Nástěnné malby apsidy. Světice severní části apsidy. Sv. Kateřina. Detail atributu. Stav po vyčištění maleb. Reprodukce: Alois Martan, Zpráva (obr. 136).XCVII
- Obr. 138 Stadtkirchen. kostel sv. Markéty. Východní stěna presbytáře s Pannou Marií Ochránitelkou a sv. Markétou. Reprodukce: Elga Lanc, Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich, Umění XLI, 1993.XCVIII
- Obr. 139 Stadtkirchen (obr. 138), detail.XCVIII